PABLO LAZO BRIONES

J. M. COETZEE: LOS IMAGINARIOS DE LA RESISTENCIA

Prefacio de J. M. Coetzee

Akal / Inter Pares

PABLO LAZO BRIONES

J. M. COETZEE: LOS IMAGINARIOS DE LA RESISTENCIA

Prefacio de J. M. Coetzee

Akal / Inter Pares

Akal / Inter Pares

Pablo Lazo Briones

J. M. Coetzee: Los imaginarios de la resistencia

Prefacio: J. M. Coetzee

akal

ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

En su forma no evidente, las prácticas culturales tienen como trasfondo un imaginario —racista, bélico, imperialista en el peor de los casos— que sólo es posible transformar mediante una disrupción enérgica. Es así como se pone en marcha la hipótesis política y cultural de este libro, en el que los escenarios planteados por J. M. Coetzee en sus novelas son vistos como percutores críticos, disparadores de la acción de resistencia.

Con el instrumental de la literatura comparada y de la filosofía política contemporánea, Lazo Briones traza un mapa de interpretación de la obra del Nobel de Literatura 2003 para desvelar la universalidad de su problemática ética y de su compromiso de denuncia, el cual, sin concesiones frente al racismo, la violencia o la hegemonía del poder, busca sus fisuras conceptuales para deconstruirlos. No obstante, lo hace sin transitar por la filosofía meramente teórica o por el panfleto político: del mismo modo en el que las representaciones se han utilizado para exponer un concepto —el carro alado de Platón es un caso —, la crudeza de las imágenes en Coetzee toca al lector en el ámbito más íntimo de su vida y suscita un cuestionamiento sobre su sitio en el mundo.

La estética literaria, utilizada así, a través de personajes disruptores de la moral admitida, ofrece un punto para dislocar el entorno político, para cuestionarlo desde su base. De este modo, los imaginarios de la resistencia alojados en las novelas de Coetzee son llevados a un plano de reflexión y crítica sin localización geográfica, para activarlos como un arma crítica en contra de la cultura y de los imaginarios de la opresión y censura.

Pablo Lazo Briones se doctoró en Filosofía por la Universidad de Deusto, Bilbao, bajo la dirección de Patxi Lanceros. Es autor de Charles Taylor. Hermenéutica, ética y política (2016); Crítica del multiculturalismo, resemantización de la multiculturalidad (2010) y La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los débiles márgenes entre filosofía y literatura (2006). Escribió también la novela De retorno (de próxima aparición).

Es co-compilador y coautor en los libros colectivos Las encrucijadas de J. M. Coetzee. Miradas filosóficas de un creador literario (2016), Alain Badiou. Ética y política (2016) y Slavoj Žižek. Filosofía y crítica de la ideología (2012), entre

otros. Tradujo de Robert Pippin Nietzsche, la psicología y la filosofía primera (2015), y de Richard Bernstein El giro pragmático (2014).

Actualmente es director del Departamento de Filosofía en la Universidad Iberoamericana y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1 en México.

Diseño de portada

RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© 2017, Pablo Lazo Briones

John Maxwell Coetzee, por el prefacio (título original: “On Censorship”)

Fernando J. Villalovs, por la traducción del prefacio

© D. R. © 2017, Edicionesakal México, S. A. de C. V.

Calle Tejamanil, manzana 13, lote 15,

colonia Pedregal de Santo Domingo, Sección VI,

delegación Coyoacán, CP 04369,

Ciudad de México

Tel.: +(0155) 56 588 426

Fax: 5019 0448

www.akal.com.mx

ISBN: 978-84-460-4853-4

PREFACIO

Sobre la censura

J. M. COETZEE

En 2002 me fui de Sudáfrica, mi país de nacimiento, y me mudé a Australia. Mi solicitud de residencia fue apoyada por una serie de escritores australianos.[1]

Al haberme mudado y ya instalado, le mencioné a uno de estos colegas escritores que estaba trabajando en un libro nuevo. “Más vale que pronto mandes tu aplicación al Consejo Australiano”, me recomendó. “La fecha límite se acerca.”

“¿Qué quieres decir con mi aplicación al Consejo Australiano?” le pregunté.

“Tu aplicación para recibir financiamiento”, me explicó. “Ahora que estás en Australia puedes solicitar un financiamiento que te apoye mientras escribes el libro. Con tu trayectoria, no tendrás problema alguno para conseguirlo.”

¿Apoyarme mientras escribo el libro? ¿De qué me estaba hablando?

El Consejo de Australia para las Artes [Australian Council for the Arts], me explicó pacientemente, es un organismo establecido por el gobierno para proporcionar apoyo financiero a artistas de todo tipo, incluyendo escritores, a fin de que puedan llevar a cabo su trabajo. “¿Por qué te ves tan sorprendido?”

“En Sudáfrica nunca ha habido apoyo estatal para escritores, incluso en la nueva Sudáfrica democrática. Durante casi toda mi vida viví bajo un gobierno cuya única intervención en la vida de los escritores consistía en obstaculizar la práctica de su trabajo, no en ayudarlos. En Sudáfrica nos sentíamos afortunados de que el Estado no tomara interés en nosotros.”

Alrededor de 1990, cuando se empezaba a desmantelar la legislación creada por el Estado del Apartheid, la censura estatal era un hecho de vida para los escritores en Sudáfrica; era el trasfondo en el cual todos los artistas operaban: los

novelistas, dramaturgos, poetas y cineastas, sin mencionar periodistas, editores y editoriales.

Escribir bajo censura era un hecho de la vida en el sentido de que no podía ignorarse la mirada del censor. Incluso si el escritor decidía escribir como si no existiera la mirada del censor, como si escribir sólo fuera escribir, la escritura siempre tomaba lugar bajo el ojo ignorado del censor. El censor continuaba ahí, en la habitación, en la escena de escribir; era un visitante no bienvenido, no invitado, ignorado.

Ignorar es un verbo interesante. En español tiene dos sentidos: primero, no saber; segundo, saber pero ignorar. Ignorar en inglés, ignore, sólo tiene un sentido, el segundo. Si ignoras a alguien, significa que sabes que la persona está ahí pero te comportas como si no estuviera ahí. No es posible, en inglés, estar inconsciente de la persona a quien ignoras.

Sin sorpresa alguna, desarrollé interés en la censura —no sólo en la institución de la censura estatal, sino también en las dinámicas internas de la relación escritor-censor, la relación que el escritor quiere ignorar—. Con el tiempo escribí un libro sobre el tema, publicado en 1996 bajo el título Giving Offense, donde discuto los efectos que la censura estatal tiene sobre los escritores y sobre la escritura, así en la era del Apartheid en Sudáfrica como en la Unión Soviética y en Europa del Este antes de 1989.

Mi interés en el tema revivió cuando, hace unos años, se publicó un libro sobre el sistema de censura en Sudáfrica: The Literature Police, de Peter McDonald. Las investigaciones realizadas por McDonald y por otro académico africano, Hermann Wittenberg, sobre los archivos de los censores, me abrieron los ojos, así como a otros escritores de mi generación, porque nos dio una visión muy íntima de cómo el enemigo veía nuestras actividades, por así decirlo.

Utilizando materiales que estos académicos dieron a conocer, propongo visitar algunos de mis libros escritos en los setenta y ochenta, libros examinados por los censores y que revelan mucho sobre la actividad de la censura. A partir de aquí haré unos comentarios, primero sobre la censura como institución, después sobre aquello que hace la censura a la psique humana.

De manera preliminar, permítanme decir algunas palabras sobre el sistema de censura sudafricana: qué objetivo tenía y cómo funcionaba.

En los setenta, cuando empecé a publicar obras de ficción, el Estado sudafricano estaba pasando de lo que yo llamo “la fase utópica del Apartheid” hacia lo que denomino su fase de Realpolitik.

En la fase utópica, la elite gobernante —el Partido Nacional, respaldado por la Iglesia Calvinista, el sistema educativo y las fuerzas armadas— trató de construir un muro alrededor del país para aislarlo del mundo, con el propósito de que detrás de ese muro protector pudiese organizar y regir una sociedad que se conformara a los dictados de Dios —Dios siendo el Dios Protestante de Calvino.

En la fase de Realpolitik, la elite revisó sus ambiciones a la baja. Ahora se veía comprometida al teatro africano de una guerra mundial, a veces guerra fría, a veces caliente, una guerra en donde la Sudáfrica blanca quizá podría utilizar todavía sus recursos estratégicos para negociar un lugar en el lado ganador, que por supuesto sería el de Estados Unidos.

Uno de los instrumentos del control estatal durante estas dos fases fue la censura. (Recuerden que estamos hablando de una era pre-electrónica, donde el único método práctico para transmitir textos era la impresión, un método engorroso que puede ser fácilmente interrumpido o clausurado.) El sistema de censura tenía dos metas que se reforzaban mutuamente: una moral, otra política. La primera era asegurar que la nación —refiriéndose en primer lugar a la nación blanca— no se viera infectada por la decadencia moral del Occidente. La segunda era garantizar que lo que se llamaba “propaganda comunista” no circulara en el territorio.

Durante la más temprana fase utópica, el énfasis caía en la moralidad. Durante la más tardía, la fase de Realpolitik, la salud moral dejó de ser una prioridad siempre y cuando los blancos siguieran conservando el poder.

Esto es lo que quería decirles sobre el sistema de censura y su andamiaje ideológico. Ahora quiero ofrecer unas palabras sobre la industria de la publicación, la industria que el sistema quería controlar; y en particular sobre la publicación de libros.

En el tiempo del que estoy hablando, publicar en Sudáfrica en inglés se hacía desde Londres. Ésta es una situación que les es muy familiar en América Latina, donde las decisiones hechas en editoriales en Barcelona y Madrid conservan enormes consecuencias sobre lo que las personas pueden o no leer. En su alta

cultura Sudáfrica era una colonia europea, y en su cultura baja una colonia de Estados Unidos. Los escritores sudafricanos mandaban sus manuscritos, que se podrían ver como materia prima, a Londres, donde eran convertidos en libros y posteriormente exportados de regreso a Sudáfrica.

El hecho de que un grupo de editores en Londres pudiera decidir cuáles eran los escritores sudafricanos que debían leerse en Sudáfrica tuvo enormes consecuencias de una amplia gama. Lo que los editores británicos querían, y por tanto lo que les ofrecían autores obedientes en búsqueda de publicación, era una visión de Sudáfrica que contara con toques exóticos pero que se conformara, realmente, con las preconcepciones del lector internacional hipotético.

Éstos son dos sistemas que se enfrentan, que chocan entre sí: el de publicaciones, peculiar en tanto que las decisiones editoriales se hacían en un país foráneo; y el sistema que tenía la función de mantener las publicaciones bajo control.

Me concentro en tres de mis libros publicados en los setenta y ochenta: In the Heart of the Country, Waiting for the Barbarians y Life and Times of Michael K. Los tres fueron escritos en Sudáfrica, en inglés, y siguieron la ruta de publicación estándar: fueron mandados en forma de manuscrito a Londres, donde fueron publicados, y después exportados de regreso a Sudáfrica. Al llegar a Sudáfrica, siguiendo las reglas, fueron transmitidos por los agentes aduanales a la Dirección de Publicaciones [Directorate of Publications] (una de las palabras que los censores esquivan es la palabra censura), y ahí es donde se encontraron con la censura. En esta Dirección de Publicaciones, las novelas pasaban de las manos de los directivos a las de los comités de lectores expertos.

Los tres libros pasaron por el escrutinio de los censores y fueron aprobados para venta en librerías. Ninguno fue proscrito. Fin de la historia.

Fin de la historia con excepción de la siguiente nota al pie: En 1994 el poder político pasó a las manos de un gobierno elegido de forma popular. Archivo por archivo, cajón por cajón, los documentos de los años del Apartheid fueron abiertos al escrutinio público. Un día, de la nada, recibí un correo electrónico de Hermann Wittenberg, a quien mencioné hace unos minutos. Él había estado viendo los informes de los registros de la Dirección de Publicaciones y me dijo: ¿Estaría interesado en ver los informes de los censores sobre sus libros?

Me quedé sin palabras. Había supuesto que todo documento interno generado por los censores fue destruido en los últimos días del viejo régimen. Pero no, estaba equivocado. Una gran cantidad había, aparentemente, sobrevivido. Brinqué a la oferta. Sí, le escribí de regreso a Wittenberg: por favor mándame copia de los documentos. Una semana después estaban en mi escritorio: La República de Sudáfrica, Acta de Publicaciones, Informes de Lectores, forma DP 1E, número de serie P77/7/103, fechado 23 de julio 1977, firmado F. C. Fensham; número de serie P80/11/205, fechado 7 de diciembre de 1980, firmado R. E. Lighton; etcétera, etcétera.

Bajo el régimen del Apartheid, al menos en su fase utópica, había muchísima vigilancia sobre el contacto sexual entre razas. El sexo interracial se volvió ilegal y sujeto a enormes sanciones.

En su informe sobre In the Heart of the Country, el miembro del comité Fensham escribe lo siguiente (en afrikáans),

Aunque el sexo a través de la línea de color es descrito, y aunque también hay rastros de versetsliteratuur [escritura de oposición, escritura de resistencia, literatura de revuelta], la novela está escrita de manera tan extraordinaria que el acto sexual nunca es sobre enfatizado, sino siempre descrito de forma funcional… Aunque uno tenga dudas sobre el libro, está escrito de manera extraordinaria, y también está escrito en una forma altamente intelectual con estructuras superficiales y estructuras profundas, tanto que será leído y disfrutado solamente por intelectuales. Un libro de este tipo no puede ser descrito como indeseable.

(“Indeseable” [ongewens] era una palabra en código. Su equivalente hoy en día es inapropiado.)

Un segundo lector, que firmaba bajo el nombre de Anna Bassel, describe el mismo libro como “una novela que es realmente un ensayo filosófico”. Ella describe dos pasajes ante los cuales manifiesta sus reservas: una escena que se sitúa en un baño y otra que describe una violación, pero cierra su informe llamando a la novela “un trabajo de estatura”. “No puedo enfatizar demasiado mi recomendación de que a esta novela se le permita circular”.

Un tercer lector, no identificado, enumera 13 pasajes cuestionables, pero luego dice:

La horrenda escena de asesinato […], las relaciones sexuales entre blancos y negros están tan intercaladas en un estilo que a veces es hermético, que no causarán ninguna ofensa […]. De hecho la historia está escrita tan apretada, a veces sobre escrita […] que en cualquier caso no será accesible para todos. Ésta no es ninguna lectura recreativa, sino una obra seria que recibirá atención. De acuerdo con mis estándares, debería definitivamente pasar.

En su resumen, el presidente del comité señaló que aunque haya una escena de sexo muy conflictiva sobre la línea de color, está situada de un modo geográfico e histórico de manera que es aceptable. Éste es un "trabajo difícil, oscuro, de múltiples capas, que sólo será leído por intelectuales". No es "indeseable". Pasa.

Tres años después, ya sea por la presión del trabajo de los censores, o porque pasé la primera prueba, me había convertido en un objeto de menor sospecha; mi novela Waiting for the Barbarians fue leída por un solo censor, un hombre llamado R. J. Lighton. En su reporte, Lighton señaló que la novela tiene lugar en un desierto en el hemisferio norte. "No está en ningún lugar cerca de Sudáfrica, ni siquiera hay una población blanca. No hay paralelos aparentes, aunque sí se puede encontrar cierto simbolismo". En una nota agrega que el simbolismo en cuestión es "de significado universal, no particularizado".

Lighton enumeró 22 instancias que podrían ser indeseables bajo las provisiones del Acta: pasajes donde se describen sexo y brutalidad, ocurrencias de palabras como fuck o shit, etcétera. Procede a observar, sin embargo, que el libro es "sombrío […] sin alivio de un toque ligero", y "que los incidentes sexuales no provocan lujuria".

Aunque el libro tiene considerable mérito literario, le falta apego popular. Su probable audiencia será limitada en gran parte a la intelligentsia y a la minoría discriminante […] no hay razón convincente para declarar este libro indeseable.

Entre los pasajes que resultaron no ser señalados como indeseables por Lighton, se encuentra el siguiente: el Magistrado, el personaje principal, un hombre más o menos bueno, interroga a un oficial policiaco, el Coronel Joll, sobre los métodos que utiliza para sacarle la verdad a prisioneros.

Cuando veo al Coronel Joll de nuevo […] llevo la conversación a la tortura. "¿Qué si su prisionero está diciendo la verdad", pregunto, "y sin embargo descubre que no le creen? ¿Acaso no es ésta una posición terrible? Imagínese: estar preparado para someterse, someterse, no tener otra cosa más que someterse, ser roto, y sin embargo seguir siendo presionado a someterse más. Y qué responsabilidad para el interrogador. ¿Cómo sabe usted cuando un hombre les ha dicho la verdad?".

"Hay un cierto tono", dice Joll. "Hay un cierto tono que aparece en la voz de un hombre que está diciendo la verdad. El entrenamiento y la experiencia nos enseñan a reconocer ese tono."

"El tono de la verdad… ¿Puede escucharme cuando le estoy diciendo la verdad?"

"No, no me está entendiendo. Estoy hablando solamente de una situación especial… una situación en la que estoy sondeando la verdad, en la que tengo que ejercer presión para encontrarla. Primero recibo mentira… primero mentiras, luego presión, luego más presión, luego más mentiras, luego más presión, después el rompimiento, después la verdad. Así es como consigues la verdad."

Regresaré a este pasaje a su debido tiempo.

Life and Times of Michael K, publicada en 1983, fue leída también por un solo censor. "Esta […] novela trabaja sensibles asuntos políticos en Sudáfrica", escribe la señora E. M. Scholtz.

Contiene referencias y comentarios peyorativos hacia y sobre las actitudes del Estado, y también hacia la policía y los métodos que emplea cuando lleva a cabo sus deberes [. Sin embargo,] los probables lectores de esta publicación serán sofisticados y discriminantes, con interés en la literatura. Estos lectores van a experimentar esta novela como una obra de arte y se darán cuenta de que, aunque la vida trágica de Michael K se sitúa en Sudáfrica, su problema hoy por hoy es un problema universal que no se limita a Sudáfrica.

La señora Scholtz enumera algunos pasajes cuestionables, pero argumenta que son “funcionales”. “La descripción de fellatio no es para nada ofensiva”. Su recomendación de que la novela pasara fue sellada con aprobación hasta arriba en la jerarquía.

Ésos son los informes sobre estos tres libros.

En el imaginario popular el censor es un burócrata no descrito, usualmente hombre, que pasa sus días de paga revisando libros con el ceño fruncido, marcando pasajes ofensivos en rojo y sellando APROBADO o PROSCRITO [PASS o BAN] en la portada; o viendo cintas de películas con tijeras en mano, preparado para cortar imágenes de cuerpos desnudos. Pero, como fui descubriendo, los censores sudafricanos no se ajustaban a este estereotipo. ¿Quiénes eran exactamente esta media docena de personas que habían de forma secreta —por así decir, sin revelar sus identidades— sentado juicio sobre mis libros?

Anna Bassel era escritora profesional, una novelista considerable en el idioma afrikáans, quizá una de las seis primeras de la decena de los mejores escritores en el país, ganadora de un número significativo de premios prestigiosos. Escribía bajo el nombre Anna M. Louw. También era la suegra de un colega de la University of Cape Town, un profesor de microbiología. De hecho había conocido a Anna Bassel: un día, sin preámbulo, recibí una llamada telefónica suya invitándome a tomar té en su casa suburbana. Tuvimos una larga discusión sobre el estado de las letras en Sudáfrica. No tenía la menor idea de la verdadera relación entre nosotros, en particular de que ella era una de mis censores, hasta el día que los documentos de Wittenberg aterrizaron en mi escritorio. Para entonces ella había muerto.

Reginald John Lighton había sido profesor en la University of Cape Town, especialista en la teoría de la educación cuando yo era estudiante de licenciatura [undergraduate student] en los cincuenta.

H. van der Merwe Scholtz, el presidente del comité que aprobó In the Heart of the Country, era profesor de Literatura y de Lengua afrikáans en la University of Cape Town cuando yo era profesor-lector [lecturer] de Inglés en esa misma institución. Y sucede que el profesor Scholtz era dueño de una casa vacacional en el pueblito donde mis padres vivían. Una vez nos invitó a todos a un asado en su jardín, y fue muy amigable, muy gentil. La señora E. M. Scholtz, lectora de Michael K, era su esposa Rita, nuestra anfitriona en esa ocasión.

F. C. Fensham, a quien nunca conocí en persona, era profesor de Lenguajes semíticos en la University of Stellenbosch, a unos cincuenta kilómetros de Cape Town.

La Dirección de Publicaciones tenía sus oficinas en Cape Town, la ciudad donde nací y viví casi toda mi vida. Por tanto, no era extraño que tuviera en su comité personas que vivían en o cerca de Cape Town. Y la comunidad intelectual en Cape Town no era grande, particularmente si estaba limitada a blancos.

Como consecuencia, cruzaba camino todos los días con personas que en secreto —por lo menos para mí— pasaban juicio sobre si se me iba o no a permitir publicar y ser leído en mi país nativo. Además, estas personas también encontraban aceptable tener relaciones cordiales y sociales con escritores, incluyéndome a mí, a quienes enjuiciaban de forma secreta.

Me quedé anonadado, como dije, realmente conmocionado cuando Wittenberg me reveló todo esto. Pero después de meses de reflexionar llegué a la conclusión de que mi sorpresa era realmente ingenua. Como llegué a ver, las personas que estaban encargadas de leer y pasar juicio experto sobre mis libros —la señora Bassel, el profesor Lighton, el profesor Fensham, el profesor Scholtz y su esposa — se veían a sí mismos no solamente como guardianes de los principios morales y de la seguridad del país, sino también de la república de las letras. Si leí sus informes correctamente, ellos de hecho me pronunciaron no culpable de intentar socavar los principios morales y/o de subvertir la seguridad del Estado, bajo el estándar de que era un ciudadano de buena fe de la república de las letras, por así decir, que mis lealtades eran para esta república existente en otro mundo, no a una ideología extraña. Ciertamente yo, como escritor, podría verlos como

censores, como el enemigo ex officio —estaban preparados para eso—, pero bajo su mirada, sin embargo, estaban de mi lado. Estaban interponiendo su juicio profesional experto entre mi persona y los rigores del Acta de Control de Publicaciones [Control of Publications Act], que, en las manos de operativos más crudos, menos expertos que ellos mismos, podrían haber reaccionado a los pasajes obscenos o a las descripciones hostiles de la policía de seguridad con la proscripción de mis libros tout court.

Una y otra vez mis censores utilizaron en mi nombre una provisión de la ley cuyo objetivo legal era exentar libros de texto médico de la restricción sobre la representación explícita de la forma humana desnuda, y permitir que académicos calificados pudieran consultar la obra de Karl Marx. Aquí los legisladores habían dibujado una línea entre el público lector por un lado y el lector profesional por el otro.

Mis censores extendieron esta exención al plantear una casta de lectores calificados, cuasi-profesionales, impunes a lo indeseable-deseado y que no necesitaban de la protección de los censores —así como los censores en sí eran inmunes y podían asociarse con lo indeseable-deseado sin protección de profilaxis—. “Estos libros por J. M. Coetzee no pueden ser proscritos”, mis censores reportaban a sus superiores, “porque serán leídos por personas dentro de la profesión de la literatura”. Sobre In the Heart of the Country comentaron: “Será leída y disfrutada solamente por intelectuales”. Sobre Waiting for the Barbarians: “No tiene atracción popular […]. Su probable audiencia se limitará en gran parte a la intelligentsia y a la minoría discriminante”.

¿Mis censores real y sinceramente creían en la distinción que estaban haciendo entre lectores comunes de ficción, y lectores expertos de ficción, los segundos calificados por su expertise para ser tratados como miembros de la misma clase guardiana que los censores mismos? Desde mi perspectiva, la distinción es espuria —todos tenemos pasiones, y nuestras pasiones siempre son susceptibles de ser depravadas—. Al reflexionar al respecto, sospecho que mis censores también pensaban que tal distinción era espuria, pero necesaria.

¿Por qué necesaria? Porque ahora tiendo a considerar que mis censores se pensaban como personas que estaban de mi lado. Se veían como ciudadanos de la misma república de letras a la que yo pertenecía, fundamentalmente como con buena disposición hacia escritores y la escritura; incluso algunos se pensaban héroes sin reconocimiento haciendo un trabajo sucio —después de todo, a nadie

le gustan los censores—, no sólo para salvar al país de ser inundado por suciedad, sino también para proteger la literatura verdadera de los políticos y los filisteos.

¿Qué tan representativos eran estos individuos —Anna Bassel, Lighton, Fensham, Scholtz y su esposa— del sistema del que eran engranajes? ¿Qué nos puede decir el ahora más o menos difunto aparato censor de libros en Sudáfrica sobre la censura en general?

Mi idea es que el antiguo sistema sudafricano era más representativo de regímenes de censura, o por lo menos, más representativo de lo que dictan nuestros estereotipos. El censor típico, en Sudáfrica o en cualquier otro lado, no era necesariamente el pequeño burócrata no visible que describí más arriba. Por lo contrario, él o ella frecuentemente era una persona inteligente, con un trabajo real, que podría hacer un poco de lo que acabo de llamar “censura”, pero que simplemente podría considerar una forma de hacer reseñas de libros porque traía consigo un sueldo práctico y suplementario; que creía en la censura o “control de publicaciones” porque él o ella tenía afinidades conservadoras (no quería ver pornografía en las manos de los niños, no quería que se derrocara el orden social y político) y porque él/ella creía que si él/ella no hacía su trabajo, entonces algún funcionario estatal asumiría el cargo, algún burócrata que no podría distinguir entre la literatura seria y la basura explotadora, y sería indiferente respecto de si la cultura literaria podría continuar floreciendo o no.

No tengo duda de que mis censores se veían a sí mismos como personas civilizadas haciendo un buen trabajo, un trabajo que valía la pena hacer. Si tenían un santo patrón, sería probablemente el zar Nicolás I de Rusia, quien presidió en la etapa de censura más represiva en toda Europa —creada para aislar a Rusia de ideas extranjeras y subversivas—, y sin embargo se ofreció como el censor personal de Alexander Pushkin; no para asegurar que el más grandioso poeta de su día tuviera los estándares más rigurosos, sino para protegerlo de meros funcionarios tontos, de mentes literales y dejarle la libertad de acción creativa dentro del margen de la ley. Como Nicolás, mis censores se veían a sí mismos como buenas personas que vivían en tiempos históricos difíciles, personas sin apreciación, personas sin agradecimiento, por un lado salvaguardando un frágil orden social, y por el otro sosteniendo un ala protectora sobre el artista que lo guía.

Por supuesto, de la misma manera que el zar Nicolás no extendió su ala

protectora sobre todos los escritores rusos, del mismo modo los censores sudafricanos no protegieron a cada escritor sudafricano de la ley. Sospecho que solamente un puñado calificaba para recibir trato especial.

¿Yo por qué calificaba en particular para recibir trato especial? Creo que habían tres razones. Uno: era blanco y afrikáner, aunque no era afrikáner pur sang, sino perteneciente al Volk. Ningún escritor de color podía esperar el tipo de trato que yo recibí. Dos: venía de la misma clase y del mismo estrato que los censores mismos, a saber, la clase media, la intelligentsia. Tres: no era un escritor popular. Aunque lo hayan señalado una y otra vez en sus reportes, mis libros no eran para consumo masivo.

Aunque las leyes de censura no permitían audiencia, los censores distinguían rutinariamente entre libros de atractivo masivo y los de atractivo de minoría, utilizando un resquicio en la ley para aplicar una norma menos rígida a los segundos. Escritores como yo éramos tratados con indulgencia porque solamente un segmento pequeño de la población nos leía, y mis lectores probablemente serían inmunes a cualquier veneno que pudiésemos cargar.

En regímenes de censura en Occidente, lo que estoy aquí llamando “un resquicio” es comúnmente llamado “la prueba del probable lector”: si el público probable de un libro es la clase media educada, será tratado con indulgencia pues la clase media educada, diferente a la mobile vulgus, es capaz de traer consigo su propia policía interna psíquica.

Detrás de este enfoque de la interface entre libros y las personas que los leen, yace un cierto entendimiento sobre cómo los libros afectan el curso de los eventos humanos, una comprensión que (observo entre paréntesis, porque no es mi tema aquí) se me hace ingenua y equivocada. Libros, o trabajos de arte en general, afectan el curso de la historia en múltiples maneras, sutilmente, y usualmente indirectas. Toman tiempo, a veces mucho, para que cobren sentido. No hay ley que cubra todos los casos.

Para concluir, regreso al pasaje que cité de Waiting for the Barbarians, el que no fue señalado para revisión relevante por el censor, en donde el coronel de la policía de seguridad explica exactamente cómo se utiliza la tortura para extraer la verdad a los prisioneros.

El Coronel Joll, en el libro, es el líder de una unidad especial en la policía que se

mueve de un lugar problemático en el Imperio a otro, interrogando prisioneros y armando un bosquejo de cómo se está planeando y organizando alguna resistencia en contra del régimen. Su actitud hacia la policía, representada por el Magistrado, es de desdén. La policía local, él dice en efecto, no sabe lo que hace; toma un especialista de la oficina central, como él mismo, para hacer el trabajo adecuadamente.

En la prensa sudafricana, o por lo menos en la liberal anglófona, después del escalamiento de resistencia en contra del Apartheid en 1976, uno podía leer historias de horror sobre el trato a los presos políticos. Aunque limitados en lo que podían reportar sin infringir la ley, en particular aquella que hacía de la denigración a la policía una ofensa sancionable, los periodistas podían acudir a un código de reportaje que era lo suficientemente sencillo como para descodificarse. Para cualquier lector inteligente era claro que la tortura de prisioneros tomaba lugar rutinariamente, y que dentro de la policía de seguridad habían especialistas en tortura. Prisioneros morían a sus manos. La explicación rutinaria que se daba para dichas muertes era que el prisionero se había resbalado sobre una barra de jabón mientras tomaba una ducha y que se había golpeado la cabeza sobre el piso de concreto, con consecuencias fatales. Esta explicación era dada al público en un espíritu de profundo cinismo. Era una forma codificada de decir que había muerto bajo interrogación, y era así entendido por todos los que estaban familiarizados con el código, incluyendo la policía de seguridad en sí.

Ningún lector sudafricano que leyera Waiting for the Barbarians, que apareció en 1980, podría haber fallado en hacer una conexión entre las actividades del Coronel Joll en el Imperio sin nombre, del cual es funcionario, y las actividades de la policía de seguridad en Sudáfrica. La pregunta de cara al profesor Lighton era: ¿Qué he de decir en mi reporte a mis superiores? ¿Que las actividades vergonzosas descritas en él tienen un paralelo cercano a las que están sucediendo en este preciso instante en nuestro país? ¿O he de tranquilizar a mis superiores reportando que el libro no tiene nada que ver con Sudáfrica, que está relacionado con torturadores en un lejano país en una era antigua, y que, de cualquier modo, está tan oscuramente escrito que sólo será leído por unas cuantas personas?

Aunque no tenga conocimiento personal de Lighton, quisiera pensar que era una persona de sensibilidad moral regular, que había reflexionado cuidadosamente antes de aceptar un cargo en donde su deber sería apoyar e implementar, aunque indirectamente, las políticas oficiales de esos días. También quisiera pensar que

leer Waiting for the Barbarians le causó algo de reflexión sobre su rol como censor.

Censurar no es una ocupación para la que uno pueda recibir capacitación. Censura nivel 1 no es asignatura ofrecida en ninguna universidad. Ciertamente, censurar libros, como colgar personas, es una ocupación no abierta a personas jóvenes. Como los verdugos, los censores recurren a eufemismos para describir el trabajo que realizan: “trabajo en los servicios correccionales”, dice el verdugo; “trabajo en el control de publicaciones”, dice el censor. Aunque sean buenos en su trabajo, no pueden esperar ser honrados por ello. Deben resignarse a vivir en las sombras.

Como en Robert Darnton, quien por años ha estudiado sistemas de censura, particularmente en Francia, se ha desarrollado en mí un sentido para ver al censor no simplemente como el enemigo, como hice en los días de mi juventud, sino como una compleja figura, muchas veces en conflicto, ridiculizada o denigrada por la misma gente que, detrás de escena, él mismo algunas veces intenta ayudar. Los funcionamientos de la censura en la Francia de Luis XIV, según Darnton, demuestran notables similitudes con los de la censura en el Apartheid sudafricano.

Los censores franceses, escribe Darnton, eran “hombres de las letras”, preocupados por defender “el honor de la literatura francesa”. A menudo conocían personalmente a los autores de quienes censuraban el trabajo. El sistema que implantaban era en principio, dice Darnton, “inexorablemente represivo”. En la práctica, sin embargo, el censor estaba cada vez más preparado para doblar las reglas de caso a caso y, por tanto, para “[crear] suficiente espacio en una estructura arcaica en función de acomodar una gran cantidad de literatura moderna”.

Acostumbrados a la facilidad con la que textos e imágenes pueden destellar alrededor del mundo el día de hoy, se puede sonreír mientras se contemplan los regímenes de censura descritos por comentaristas como Darnton y yo. Sin embargo, el espíritu de la censura está lejos de estar muerto. En el pasado, al censor se le encargaba el deber de purgar la enfermedad del libertinaje o de la pornografía del cuerpo de la sociedad; hoy es la pedofilia la que debe ser rastreada y destruida. En el pasado eran los voceros del republicanismo o del comunismo, cuyas voces tenían que ser suprimidas; hoy son los defensores de la peculiar filosofía política conocida como “terrorismo”. Entre más cambian las

cosas, más permanecen igual. La mentalidad de la censura parece estar profundamente enraizada en nosotros; son meramente sus blancos los que cambian.

Cierro con un comentario sobre la pedofilia. Lo que yo como escritor encontré intolerable al trabajar bajo un régimen de censura no fue que los libros que escribía pudiesen ser proscritos, sino que era imposible ignorar al censor y, por tanto, imposible escribir “normalmente”. El censor siempre estaba en la habitación, leyendo sobre el hombro. Uno tenía que leer dos veces la página que había escrito: primero a través de los propios ojos, después a través de los del censor.

El efecto más corrosivo de la histeria sobre la pedofilia que reina en el mundo anglosajón —no tengo la menor idea sobre cuál sea la situación en México— es que uno no puede escribir sobre niños —sin decir nada de crear imágenes de niños— sin leer la página dos veces; primero a través de los ojos de uno, después a través de los ojos del censor que está alerta de los trazos del deseo pedófilo. No soy el primero en señalar que el sistema que hemos creado para vigilar la pedofilia ha hecho la vieja relación entre adultos y niños, fácil, afectiva, normal —particularmente entre hombres y niños—, imposible de mantener, a nuestro propio gran costo.

[1] Los derechos de traducción y reproducción de este texto fueron cedidos por el autor para este libro. Traducción de Fernando J. Villalovs.

PRÓLOGO

Este libro responderá a una pregunta central: ¿cómo es que los imaginarios de las novelas de J. M. Coetzee pueden provocar una resistencia cultural y política? La respuesta que ensayaremos despliega la potencia disruptora, y al mismo tiempo creativa, de estos imaginarios narrativos, su fuerza de quiebre sobre una realidad que se quiere única y compacta, violenta y homogénea. La realidad de nuestra cultura bélica, racista, uniformante.

¿Qué son los imaginarios así activados, cuál es su fuerza de dis- locación y transformación? En primer lugar, se trata de las operaciones imaginarias de trasfondo en esta cultura, que en su actividad no evidente, implícita, muchas veces oculta, sostienen la totalidad de los gestos y las prácticas culturales explícitas de la sexualidad, de la creencia, la guerra, la política y de todo aquello que se hace evidente en el terreno cultural de lo cotidiano y es aceptado como vigente. En segundo lugar, estas operaciones pueden redirigirse de manera que salgan de su sitio de estabilización de las prácticas culturales y se conviertan en dinámicas de su desestabilización, de su dislocamiento. En esta función desestabilizadora, los imaginarios disuelven la sedimentación y el estatismo de lo que hacemos cotidianamente en la cultura desde su base, lo que quiere decir que ponen en riesgo, al cuestionarlos, los discursos culturales demasiado creídos, las prácticas de poder que se pretenden absolutas, el cinismo de la violencia instrumental de la guerra y su ideología colonialista/imperialista, así como lo instaurado en la política que se levanta como un Leviatán endiosado.

De este modo, una hipótesis heurística anima las páginas de este libro: los imaginarios que encuentran cuerpo en la narrativa de Coetzee son disparadores de la resistencia a una cultura que, a pesar de su pretensión de totalidad cerrada y terminada como proyecto “civilizatorio”, presenta resquebrajaduras y se tambalea sobre sus cimientos; muestra su barbarie. Las novelas del sudafricano ponen en evidencia estas heridas de la cultura, sus contradicciones de fondo y de superficie, y consecuentemente activan estrategias estrictamente literarias, imaginarias, para su dislocación.

Por supuesto, la crítica ética y política aparece una y otra vez en sus novelas; pero esto en términos estrictamente literarios, desplegando recursos estilísticos

que, desde su propia densidad, provocan la reflexión y la acción. Es así como esta reflexión ética y política nunca se deja guiar al estilo del panfleto o del manual de buena conducta, de la ideología política o de la preceptiva moral. Por ejemplo, la exposición de personajes decadentes, depresivos o francamente disruptores de una moral admitida es una estrategia para dislocar el entorno político, para criticarlo desde su base moral, en novelas como Informe Vietnam, Desgracia o Diario de un mal año. Pero esta caracterización de los personajes siempre se teje lejos de promesas ideológicas de la literatura por crear un mundo mejor, como la del viejo marxismo-leninismo y su compromiso sobre la literatura como un encargo revolucionario mesiánico.

Por esta misma razón, enfatizaremos la universalidad del problema ético y político que plantean las novelas de Coetzee, no restringido al tópico del racismo en Sudáfrica o a la discusión de las verdaderas condiciones de libertad en el mundo post-Apartheid. Los campos locales de problematización de la guerra en Sudáfrica en La edad de hierro y en Vida y época de Michael K, de las condiciones de desigualdad en Australia descritas en Hombre lento y en Diario de un mal año, o de la cruda exposición del terrorismo incipiente en la vieja Rusia del siglo XIX en El maestro de Petersburgo, o incluso el mundo distópico ficcional de En medio de ninguna parte o de La infancia de Jesús, apuntan hacia una sola dirección: su potencia para ser extendidos a cualquier otro campo social y político de desigualdad, de guerra, de adormecimiento de la conciencia moral por las condiciones de un sistema homogeneizador, paralizante.

El problema que acabo de formular supone la elaboración de un problema anterior: el de las relaciones mismas entre filosofía y literatura, así como de la argumentación sobre el estatus nada “pasivo” o “abstracto” de una y otra frente a las demandas de acción del mundo social y político. Respecto de este problema previo (las relaciones filosofía-literatura) partimos de la convicción de que no son disciplinas o campos discursivos que se rechacen, que demarquen de forma excluyente su territorio o campo discursivo; lo cual quiere decir que vemos entre ellas más complementariedad que exclusión: la reflexión crítica filosófica y la densidad de estilo literario se enriquecen en una relación compleja y dinámica; los argumentos de veracidad de la razón son más sólidos y convincentes cuando las metáforas, las metonimias y demás tropos literarios despliegan su sentido y lo muestran encarnado en ellos.

Y al decir esto hablamos de algo más que del “servicio” didáctico o de clarificación de conceptos que las imágenes literarias pudieran prestar a la

reflexión filosófica. Aunque esta suerte de ejemplificación o clarificación de lo abstracto en los argumentos es un recurso constante en los textos filosóficos clásicos, aquí quiero plantear otra cosa: el estilo literario es ya parte de la reflexión crítica a la que mueve. La vocación apofántica de la filosofía, el deber de declarar la verdad sin importar las consecuencias de ello, exige la puesta en escena de los imaginarios de la literatura como su elemento, como su encarnación. La densa imagen literaria de tres hombres de color violando a una mujer blanca, imagen central de la novela Desgracia, por ejemplo, ya aloja por sí misma una reflexión crítica sobre las relaciones violentas entre miembros de culturas diferentes, una dominante y la otra dominada, en la Sudáfrica post-Apartheid, y dicha reflexión supone a su vez pensar en las relaciones de poder en general. Digamos, adelantando una idea central sobre la que abundaremos, que la literatura de Coetzee observa en su tratamiento imaginario de lo social un tipo de reflexión crítica que puede señalarse como de índole filosófica.

Sólo por una necesidad escolar, o de alguna imposición del discurso como dispositivo de poder institucional, tradicional o académico, es que se insiste en la frontera perfectamente remarcada entre filosofía y literatura. Y respecto al estatus activo y concreto tanto de la filosofía como de la literatura, partimos de la convicción de que los discursos que las componen no se agotan en una mera auto-referencialidad lingüística sin consecuencias en el mundo de la vida, esto es, no se agotan en un “acto comunicativo” sin demanda de acción, sin consecuencias en la praxis en el medio del plexo social, y con el solo propósito de activar la imaginación como recurso de entretenimiento o experiencia estética “pura”. Al contrario: como parte de un campo significativo de fuerzas que se encarnan en sus propios discursos, digamos al modo de Foucault, los imaginarios literarios que encarnan una verdad no pueden dejar de ser disruptores de los dispositivos de un poder panoptizante, y abren la aventura de un discurso más allá de las designaciones categoriales de filosofía y literatura, de un discurso sin género que provoca al lector una y otra vez y lo lleva a la potencialidad de su propia acción.[1] Dicho con una fórmula a la que volveremos una y otra vez, se ponen así en marcha los disparadores de la acción social de resistencia.

Así pues, utilizaré la fórmula disparador de la acción social de resistencia para distinguir el modo en que los imaginarios de la literatura llevan a la acción social, provocándola más que dictándola por una serie de preceptos didácticos, moralizantes o abiertamente ideológicos. Como ya es usual denunciar en el ámbito de la estética en general, y en el de la crítica literaria en particular, una

obra sobrecargada de llamados para la acción social, o para el seguimiento de cierto comportamiento ético o religioso, resulta ideológica o moralizante y carece de calidad estética (en este sentido se sigue, con alguna lasitud, la crítica kantiana sobre la descripción del gusto estético, absolutamente desinteresado de otros fines que no sean los puramente estéticos). En el caso de Coetzee, la conexión entre la reflexión ético- política y un estilo literario original escapa de esta acusación porque se localiza justamente en "disparar la acción de resistencia" como posibilidad latente y alojada ya siempre en sus imaginarios.

Permítaseme en este punto una breve nota sobre la visita de nuestro autor a México los pasados 5 y 6 de abril de 2016, en la que tuvimos oportunidad de escuchar de viva voz algunas ideas sobre cómo establecer este nexo entre la acción de resistencia y el papel de los imaginarios literarios de sus novelas. Invité a Coetzee a nombre del Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana y tuve la fortuna, imprevista para mí, de ser su padrino en el otorgamiento del doctorado honoris causa que se le concedió, dadas sus contribuciones al pensamiento crítico de los fenómenos contemporáneos de violencia, racismo, segregación e injusticia presentes en su obra literaria. También impartió una conferencia inédita titulada "Sobre la censura" (p. 5), en la que meditó sobre los peligros y alcances del aparato estatal y mediático de ese "ojo detrás de la espalda del escritor" que es el censor, y acerca de los abusos y repercusiones que esa voz de la crítica tuvo en su primera producción de novelas en Sudáfrica, en el periodo donde rigió el Apartheid y después de él. Éste es el texto que aparece como prefacio aquí, mismo que Coetzee amablemente cedió para su traducción al explicarle la idea general del libro y encontrar en él una consistente afinidad. En los innumerables correos electrónicos en los que fuimos afinando la idea de su visita, eran constantes las referencias a sus novelas, todas cargadas de motivaciones críticas. Ya alojado en nuestro país, hablamos extensamente sobre La edad de hierro, narración en la que plantea una crítica a la guerra en su país natal, donde los niños son utilizados como pequeños soldados y se les condena a morir por ideales abstractos. También hablamos de Foe y de El maestro de Petersburgo, novelas en las que retoma las figuras literarias de Daniel Defoe y de Dostoievski, para convertirlos en personajes de tramas con alto contenido crítico de la política imperialista y colonialista. Hablamos de sus dos últimas novelas, La infancia de Jesús y Los días de Jesús en la escuela, en las que juega con la problemática de la migración y el papel que podría tener un niño pequeño que se asemeja, como figura de ficción, a un enviado especial (¿del Cielo?, le preguntaba yo, a lo que Coetzee sólo respondía con una sonrisa enigmática).

El tiempo de convivencia en aquellos días confirmó lo que se desprende de la lectura de su obra y de una serie casi inmanejable de artículos y entrevistas que han aparecido en las últimas décadas: detrás de su adusta y reticente presencia, más allá de su fama como premio Nobel, estaba el pensador humano y generoso, siempre presto a hacer comentarios sobre las preocupaciones sociales de Latinoamérica y con un irónico sentido del humor sobre la situación de ventaja para unos cuantos y de desventaja para la mayoría de nuestras poblaciones depauperadas. En una larga conversación que tuvimos algunos académicos con él, nos comentó que su interés por venir a México se encontraba en reflexionar acerca de estas grandes diferencias sociales que nos caracterizan, y que él encontraba, en algunos aspectos, muy semejantes a las que vivió en Sudáfrica. Nos dijo que estaba consciente del enorme aparato político que en más de una ocasión se une con el aparato policiaco y militar en Latinoamérica, y que en comparación con la situación extrema de persecución que se vivió en Sudáfrica en los años del Apartheid, sólo encontraba diferencias de matiz. Esta opinión, por supuesto, levantó una polémica muy rica sobre nuestras condiciones económicas y políticas compartidas, y sobre las posibles formas de darles salida, de encontrarles alguna solución. Coetzee agregó como rúbrica, al final de nuestra conversación, que la literatura hace la denuncia de las condiciones sociales al recrear imaginariamente los escenarios en donde ocurren, pero la solución debe ser encontrada por los lectores en cada contexto, según cada situación.

Esta opinión sentenciosa implica la respuesta al problema planteado en este libro: entre filosofía y literatura no existe la distancia abismal que han querido ver algunos teóricos (Habermas a la cabeza), al decir que la primera consiste en el ejercicio de una racionalidad abstracta que construye sistemas de pensamiento también abstractos, mientras que la segunda es observada como el juego de la imaginación para generar un lenguaje metafórico de la realidad.

La obra de Coetzee es la prueba viva de que la filosofía se puede llevar a cabo con imágenes literarias, y que la literatura tiene mucho de reflexión crítica filosófica sobre las condiciones culturales y políticas de una sociedad. Para el lector de cualquiera de sus novelas, no queda más que dejarse atrapar por las intensas imágenes literarias, por su estilo contundente y pleno de recursos posmodernos de ficción, pero también por el lenguaje de reflexión crítica que equivale a una filosofía política y a un examen ético de lo que hacemos como cultura, y finalmente, por la nueva visión del mundo que resulta de esta reflexión.

Atendiendo a este problema general, la topografía de este libro se ordena según los nexos heurísticos que tejen las novelas de Coetzee con una lectura filosófica de la resistencia política, partiendo de la crítica de la cultura (racista, de guerra, nihilista) hacia lo que llamaremos resistencia intersticial, que será la resistencia que puede practicarse en los "intersticios" o "resquebrajaduras" realmente existentes en esta cultura. Probaremos que esta resistencia, llevada a cabo en los intersticios del poder, implica una conversión siempre posible en el lector, un vuelco de su perspectiva del mundo tal como lo ha validado y aceptado, y que su acción sea "disparada" según los imaginarios inventados por Coetzee.

No seguiremos, pues, un mapeo temático ni cronológico de la narrativa del sudafricano, que en todo caso serviría sólo de manual de lectura. Más bien, el lector se encontrará con diversas orientaciones eclécticas en la construcción del argumento. Principalmente de cepa deleuziana y derridiana, el libro discute también con un buen número de comentaristas de la obra de Coetzee de todas las posturas, así como con distintos frentes de la filosofía contemporánea de diversa intención y rumbo. Vemos en esto una riqueza de heterogeneidad que contribuye a un texto abierto, que no se cierra según una idea de sistematicidad o escolástica alguna. Es Coetzee y sus imaginarios con quien queremos construir y deconstruir, o deconstruir construyendo.

[1] Éstos son los argumentos centrales de mi libro La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura, Siglo XXI, México, 2006, caps. IV y V.

Abreviaturas utilizadas

TP	Tierras de poniente, Barcelona, Mondadori, 2009.
ENP	En medio de ninguna parte, Barcelona, Mondadori, 2003.
EB	Esperando a los bárbaros, Barcelona, Mondadori, 2011.
VK	Vida y época de Michael K, Barcelona, Mondadori, 2007.
F	Foe, Barcelona, Mondadori, 2005.
EH	La edad de hierro, Barcelona, Mondadori, 2002.
C	Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar, México, Debat
MP	El maestro de Petersburgo, Barcelona, Mondadori, 2001.
D	Desgracia, Barcelona, Mondadori, 2005.
I	Infancia, Barcelona, Mondadori, 2000.
J	Juventud, Barcelona, Mondadori, 2002.
V	Verano, Barcelona, Mondadori, 2010.
EC	Elizabeth Costello, Barcelona, Mondadori, 2005.
HL	Hombre lento, Barcelona, Mondadori, 2005.
DMA	Diario de un mal año, Barcelona, Mondadori, 2007.
IJ	La infancia de Jesús, Barcelona, Debolsillo, 2014.
DJE	Los días de Jesús en la escuela, Barcelona, Mondadori, 2017.

CAPÍTULO I

La literatura terrestre de Coetzee: crítica cultural y política

CREACIÓN DE SUPERFICIE

Escribir a ras de suelo, nunca levantándose por encima de la tierra en que se nació y que ha de ser la fuente creativa, pero también el motivo primero de reflexión sobre lo que ha ocurrido en ella… La literatura de John Maxwell Coetzee puede leerse como el seguimiento de esta idea terrestre de creación, en donde no se aspira a trascendencias ilusorias, a celestes valoraciones de lo humano. En sus novelas se encontrarán descripciones de acciones y pasiones crudas, en su estado más elemental de deseo y ternura o de maldad y traición, pero nunca una intención por elevarlas a modelo de lo humano. La arquetípica universalista —estética o moral, política o religiosa— es un juego literario que Coetzee no quiere jugar; ni tampoco busca fundamentar acciones y pasiones por lo bajo, con enraizamientos en supuestos caracteres sustanciales, fijos, de las cosas. No se propone explicarnos los motivos de sus narraciones —los resentimientos raciales, los deslices del deseo prohibido, el miedo a la muerte de quien padece cáncer— ni desde una necesidad de orden metafísico o psicológico, ni desde un fatalismo de la condición de las cosas humanas que enraizaría en su naturaleza profunda, inalterable, eterna y de nuevo universalista por debajo de las meras apariencias.

Entre estas dos lecciones metafísico-morales que desprecia como motivos de su narrativa —la justificación en arquetipos celestes y la fundamentación en raíces sustanciales—, Coetzee se mueve siempre lateralmente, desprovisto de aspiraciones trascendentales verticalistas, se intenten éstas por lo alto o por lo bajo. Manteniéndose en la superficie de las cosas humanas, describe con minuciosidad de espeleólogo la materialidad de los eventos contingentes, efímeros, en marcos siempre sociales. Pero al decir que Coetzee escribe a ras de suelo no acusamos superficialidad o banalidad en su literatura; todo lo contrario,

ésta tiene la virtud de ponernos de inmediato en lo que puede llamarse, haciendo eco de la clásica reflexión sartreana que exploraremos, una “situación de compromiso”: la virtud de las narraciones del autor sudafricano no consiste sólo en la maestría de trasladarnos, vía la imaginación, a su tiempo y espacio, como se explica escolarmente el sinfronismo. Además de ello, suscitan la posibilidad de una acción que sólo puede esquivarse a costa de mentirse a sí mismo, esto es, un momento en que de golpe nos encontramos involucrados afectivamente por el desenvolvimiento de los hechos en la narración, y este involucramiento emocional nos lleva a un compromiso con algún tipo de acción. La lateralidad terrenal de estilo en las novelas de Coetzee implica, pues, un efecto mediante el cual lo narrado se extiende a la vida del lector y no le permite escapar a la reflexión crítica anclada en un cierto estado emotivo, a un descenso emocional frente a las condiciones sociales en que se está generando. Desde este punto de vista, la novelística de Coetzee ha sido comparada más de una vez con la de Dostoievski y la de Kafka.

Habida cuenta de esta lateralidad de estilo y efecto, mi propuesta radica en decir que nos podemos aproximar a la literatura de Coetzee desde el planteamiento de un problema general formulado en la frontera misma de la filosofía y la literatura, y que compromete a su vez las ideas del quehacer de la filosofía y la literatura: ¿las imágenes y las narraciones puestas en juego en sus novelas han de llevar a un tipo de reflexión sobre la acción?; ¿existe, o incluso diríamos ha de existir un compromiso entre literatura y toma de postura frente a las condiciones sociales y políticas en que aparece una obra literaria? O bien, puesto de otra manera, ¿existe la posibilidad de emparentar una filosofía crítica de la cultura y de la política, la cual demandaría una acción, y la literatura de motivación social del autor sudafricano?

El del llamamiento de la literatura para la acción social y política es un viejo problema que tuvo su momento en las primeras décadas del siglo XX, con la insistencia de la filosofía marxista-leninista por cifrar como criterios de admisibilidad de una obra de arte, particularmente la novela, su compromiso con la urgencia de transformación social y con la lucha contra las condiciones burguesas de vida, inseminadas taimadamente en las narraciones de costumbres y dispositivos de conducta social, y en las caracterizaciones de los héroes de la novela romántica, interpretada como uno de los agentes de la alienación social. En una frase: se trata del compromiso de la literatura con la revolución, esgrimido como único criterio de validez de la obra literaria. Los nombres de los contendientes en estas viejas polémicas —Máximo Gorki, A. Zhdánov, G.

Lukács y el mismo Lenin— se han borrado de nuestra memoria con los años, e incluso hay quienes afirman que la temática misma está agotada y no vale la pena ventilarla de nuevo. Pero en relación con la literatura de Coetzee, y nuestra hipótesis sobre los disparadores de acción social, vale la pena recordar algunas de las motivaciones del rechazo de la novela que se tachó de "pre-revolucionaria", pequeño burguesa y alienante, contraria a las aspiraciones emancipadoras de la literatura comprometida con la lucha social. Máximo Gorki, quien escribiera la emblemática novela La madre —que todos leímos en la juventud con una emoción cargada de idealismo por la libertad—, dijo airadamente en el primer Congreso de escritores soviéticos en 1934:

[…] el tema esencial de la literatura pre-revolucionaria sirvió de drama al hombre que considera la vida estrecha, que se siente de sobra en la sociedad, que busca un lugar cómodo y, no encontrándolo, sufre, muere o se reconcilia con la sociedad que le es hostil, si no desciende hasta el alcoholismo o el suicidio.[1]

Bien, pues es el caso que los personajes de Coetzee responderían precisamente a esta mácula literaria que reprueba Gorki en nombre de los "intereses del pueblo", del proletariado que toma conciencia de sí como colectividad unificada. Demos algunos ejemplos: el investigador Eugene Dawn de Proyecto Vietnam, enloquecido por su propio narcisismo y su odio patológico a los extranjeros en la ocupación de Estados Unidos en Vietnam, y que al final del relato intenta suicidarse efectivamente; el profesor David Laurie de Desgracia, víctima de sus inclinaciones por las mujeres jóvenes y, tras la violación de su hija, desahuciado en una rutina de vida sin sentido; el escritor de Diario de un mal año, resentido socialmente, libidinoso, y de una perversa lucidez destructora de cualquier ideal social. Estos personajes atentarían contra el ideal de la entonces llamada "novela revolucionaria", que es el de romper con el individualismo social promovido por los "héroes" de la literatura burguesa y vencer su poder corruptor de disgregación social, que enfrenta clases, razas, naciones.[2]

Bajo este criterio, los personajes de Coetzee, y él mismo como escritor, no serían más que pequeños burgueses que viven del sistema de forma parasitaria, que con sus narraciones "nada constructivas" sobre personajes desviados socialmente, sembrarían la confusión, la anarquía, la falta de credibilidad en un proyecto

político de unificación.[3] Un ejemplo más: Michael K, de Vida y época de Michael K, vive solitario, sin familia ni amigos, resistiendo calladamente las tácticas re-educacionales en un campo de concentración de desplazados de guerra, rechazando el trabajo, la comida y el habla misma; sería el caso de antihéroe revolucionario cuya conducta delata tanto una corrupción de los fines de la guerra como una incapacidad para incluirse en el todo de un grupo social que lo cobijaría y lo haría más fuerte: el proletariado, los otros explotados y excluidos como él. El héroe de la novela debía ser, pues, "el trabajo personificado en el obrero", el que lleva a la dignificación de su propia individualidad en tanto encarna los fines del empuje social, histórico-dialéctico necesario (incluso metafísicamente), y de la transformación de la naturaleza en cultura mediante el trabajo no alienado. Un héroe, en resumen, que encarne los ideales de educación social, que siempre son políticos. Así, dice Zhdánov (con gran optimismo revolucionario, pero poco gusto literario):

El punto de partida leninista es que nuestra literatura no puede ser apolítica, no puede ser "el arte por el arte", sino que está llamada a desempeñar un importante papel de vanguardia en la vida social.[4]

En qué consiste este papel histórico de vanguardia, lo aclara flemáticamente unas páginas más adelante:

Si el orden social feudal y luego la burguesía en el periodo de su florecimiento pudieron crear un arte y una literatura que afirmó el establecimiento del nuevo orden y cantó su apogeo, nosotros, que representamos un orden nuevo, el orden socialista, la encarnación de todo lo mejor de la historia de la civilización y de la cultura humana, estamos en la mejor de las posiciones para crear la literatura más avanzada del mundo, literatura que dejará muy atrás a los mejores ejemplos de genio creador de todos los tiempos.[5]

Ni más ni menos. Para esta perspectiva de crítica marxista inclemente, la obra de Coetzee no sería más que una manifestación enferma de una cultura enferma, el

síntoma de un orden mórbido de la civilización que quedó atrás en ese "progreso" creador de la literatura que imaginan Gorki, Zhdánov, Lenin, según el cual se habrían superado formas viciadas de narratividad aburguesada para dar paso a la verdadera literatura liberadora socialista. Pero el tiempo ha corrido y las cosas no ocurrieron como ellos imaginaban para los regímenes comunistas cuando intentaron abolir las expresiones culturales endémicas y las formas de arte "no revolucionarias": el recuento es el del fracaso de esta supuesta "avanzada", o, paradójicamente, de su ideologización dentro del partido, reduciéndose a discurso demagógico y a temibles medidas de imposición y restricción en el orden de la cultura. Los ejemplos de hace apenas unas décadas en China, Cuba, Checoslovaquia, y una larga lista de dictaduras socialistas bastan para explicarse al respecto.

La desmesura de los juicios de estos viejos teóricos, sin embargo, revela lo que de cara a Coetzee nos importa y nos parece aún vigente: la preocupación por el alcance social de la literatura, la intuición de su poder sobre el imaginario que compone la red de significantes simbólicos, entendido como trasfondo y soporte de toda práctica cultural, o lo que desde la antropología simbólica se ha descrito como sentido.[6]

El argumento que resulta interesante al enhebrar con esta postura radica en que si el sentido de trasfondo de toda práctica cultural se interpreta como el vínculo que une la diversidad de prácticas culturales, es decir, como su alma unificante, el crítico marxista agregará que tal ligamento es justo lo que se disuelve constantemente por la nociva influencia de las novelas decadentes de los escritores pequeño burgueses, agentes de la corrupción del capitalismo. Si a esto agregamos el argumento althusseriano posterior, más sofisticado en cuanto a la descripción de la penetración del aparato ideológico en el imaginario cultural, la acusación sobre Coetzee se tornará aún más despiadada: sus personajes, siempre excluidos de lo social, outsiders cuya única virtud es ser demasiado lúcidos respecto de su propia marginalidad, irónicamente serían dispositivos de un aparato estatal represivo que ha penetrado en el entramado simbólico social hasta en sus más finas nervaduras y filamentos. Althusser defendió que el aparato ideológico del Estado y sus múltiples dispositivos de despliegue cultural —creencias, mitos, instituciones políticas, educación, artes, literatura, etc.— pueden tomar la forma de una aparente resistencia al sistema que los incluye. Pueden así formar parte de la crítica de la ideología que pretende confrontar el sistema de cosas y su poder, pero en realidad han sido ya absorbidos por este sistema de tal modo que ya no hay diferencia entre idiosincrasia de resistencia e

ideología como fuerza del Estado represor, esto es, ya no existe separación entre el imaginario simbólico desde el que se plantearía la disidencia y el aparato ideológico que aplasta cualquier intento de disidencia.[7] Los símbolos culturales están ya pervertidos como signos de inmersión en un poder totalizante. Repitiendo un argumento clásico de Marcuse —que después retomará de forma renovada Slavoj Žižek—, cualquier instrumento de oposición al sistema es debilitado y domesticado al ser insertado en el sistema, con la consecuencia de hacerlo cada vez más fuerte y ampliar su rango de penetración social.[8] Todo intento de reacción, de este modo, parece estar destinado al fracaso de antemano.

Desde esta perspectiva, en Vida y época de Michael K se presenta al límite este plano transversal y envolvente del poder totalizante del Estado. Michael K es el individuo más anodino en la violencia extrema de los desplazados de guerra por el conflicto sudafricano en Ciudad del Cabo. Desde niño ha sufrido la acción protectora/demoledora del Estado: como nació con un labio leporino que le impide hablar con normalidad y es lento y retraído en la escuela, es separado de su madre e internado en un orfanato para niños con problemas de aprendizaje. Ahí aprendió a callar y obedecer, a pasar hambre y trabajar en soledad. A los quince años obtendrá un puesto de jardinero y abandonará el orfanato. Despreciado por las mujeres por su defecto físico, incapaz de acercarse a la gente debido a la timidez alimentada por las burlas incesantes y los gestos de curiosidad malsana sobre su rostro, pasará quince años más cuidando de los jardines del Estado, visitando a su madre enferma como rutina, hasta que el toque de queda tornará imposible transitar por la ciudad. Habiéndose refugiado en el cuarto de servicio de la casa donde su madre trabaja como sirvienta, en un momento ya previsible los dueños de la casa huyen, la comida escasea y su sueldo como jardinero no llega más. Es entonces cuando convence a su madre de escapar de Ciudad del Cabo para ir a Prince Albert, donde ella nació y donde las cosas serán mejores seguramente. En la carretilla hechiza que él ha construido, con una silla precaria en la que se sienta la madre, recorren sin éxito las carreteras zanjadas por retenes militares y plagadas de ladrones, ella cada vez más enferma, él exhausto por el esfuerzo excesivo al ir empujando por kilómetros el extraño vehículo. A medio camino se ven obligados a parar en un hospital, pero ella no sobrevivirá. Después de algunos días, Michael K reemprenderá el viaje solo, con las cenizas de su madre atesoradas en una pequeña caja.

Enflaquecido y errabundo por las carreteras, sufriendo hambre hasta casi desfallecer, K no pertenece a ningún grupo, guerrillero o estatal, a favor o en

contra del Estado. Tampoco pertenece a ninguna comunidad cultural, a ninguna familia. Es el simulacro apenas de un hombre, a veces de un animal de las superficies que casi se advierte. Coetzee lo compara con un insecto palo y, en una de las escenas más conmovedoras de la narración, anhela para él que se hubiese quedado en esa figura paralizada de perfecto camuflaje, pues habría escapado así de los horrores de la violencia política convertida en guerra.

Pero Michael, sin papeles, sin poder explicar a dónde se dirige, es apresado y obligado a trabajar en las vías de un tren. Tras unos meses logra escapar y se desplaza de nuevo por campos y carreteras, evade retenes como un fantasma y logra llegar a la granja donde nació su madre. La encuentra abandonada también, y luego de pasar algunos días de calma y meditación que fácilmente pueden describirse como de una mística de ermitaño, decide que se dedicará a sembrar y cosechar calabazas. En perfecta soledad con la tierra decide que no necesita de ningún otro, y cuando se creía a salvo del alcance del Estado, es encontrado en una avanzada militar, es acusado de conspiración y complicidad con los grupos guerrilleros que dinamitaron las vías del tren, pero al no encontrar pruebas contundentes es llevado a un “centro de reeducación”.

En ese momento comienza la verdadera reflexión ético-política de la novela: casi cayéndose de debilidad, famélico, Michael se niega a probar bocado, se niega a hablar, y cuando lo hace sólo repite su propia historia: soy un jardinero que no conoce a nadie, que no necesita a nadie, sólo quiero regresar a plantar mis semillas de calabaza. El médico que lo atiende teme por su vida, lo cuida preferentemente y lo intenta convencer de que su lucha es inútil, de que terminará muerto antes de lograr algo con su conducta reacia, la cual interpreta como una extraña huelga de hambre. No obstante, casi desahuciado, tan débil que nadie creería que puede moverse, Michael logra escapar del campamento de reeducación, y entonces el médico pronuncia lo que parece ser la indicación de una resistencia íntima:

El Estado cabalga sobre la espalda de los siervos de la tierra como Michaels; devora los productos de su esfuerzo, y a cambio se caga en ellos. Pero cuando el Estado marcó a Michaels con un número y se lo tragó, perdía el tiempo. Porque las tripas del Estado no han digerido a Michaels; ha salido de sus campamentos tan intacto como de sus colegios y orfanatos. (VK, 168)

Ahora bien, un althusseriano estricto interpretaría estas palabras como un aparente gesto de resistencia al sistema represor, como una hábil evasión de sus dispositivos de violencia sobre una personalidad delicada y, no obstante, colmada de sabiduría como la de Michael, pero, seguiría diciendo el althusseriano, sería éste un gesto que ultimadamente termina como victoria pírrica, una aparente resistencia, pues el discurso final del médico que celebra la libertad de Michael sobre el sistema está dirigido a provocar en el lector simplemente una catarsis momentánea que provoca un sentido de justicia ilusorio, y con él se contenta. Según esta interpretación, la historia entera de la novela —el débil Michael K triunfó finalmente sobre el poderoso Leviatán— está destinada a apaciguar al lector, haciéndole creer que algo se podrá hacer efectivamente contra esa fuerza magnánima del Estado, pero en realidad lo que hace es reinstalarlo en él, al destinarlo a sólo leer tal novela sin provocar ninguna acción efectiva de resistencia: coloca al lector en el lugar nada peligroso, nada amenazador para el Estado y asignado por éste, para las novelas críticas del sistema que terminan por jugarle el juego, por mantener el lugar asignado para los lectores con sed de sentido de justicia, pero complacientes y pasivos, que leen a Coetzee apoltronados en un sillón bebiendo café y, así las cosas, marcharán tanto mejor para la multiplicación de estos dispositivos de extensión de la fuerza del Estado. Las novelas de Coetzee, de este modo, serían interpretadas como aparentes —y convenientes— novelas de resistencia, de crítica social y política, pero de real extensión de la fuerza represiva del estado de cosas, justamente como crítica a éste.

Pero la mera imagen de Michael K, con su resonancia inevitable con el otro anodino K de El proceso de Kafka, es en sí misma una resistencia íntima, silenciosa pero efectiva, que desordena las pretensiones totalizantes del sistema político hasta hacerlo caer en el absurdo, y dislocarlo de ese modo. El Michael K de Coetzee, como el K de Kafka, es, pues, un buen ejemplo de lo que Deleuze llama una “línea de fuga”, un escape y resistencia del sistema de opresión y castración vía la insistencia en —no la evasión de— las acciones que demanda ese sistema, una insistencia en las operaciones de dominio que se exagera hasta caer en el absurdo.[9]

A pesar de su grave estado de salud, de su evidente incapacidad siquiera para sostenerse en pie, a Michael se le demanda correr en círculos alrededor del campo de reeducación; y sin considerar sus problemas de comunicación, se le

ordena cantar por horas al rayo del sol hasta desplomarse, con el solo argumento de los soldados: “es el reglamento”. Michael no intenta evitar estas acciones, declara enfáticamente no estar de acuerdo con ellas, pero las lleva a cabo diligentemente hasta encontrar el sinsentido de acatarlas. Lo mismo hace con los cuidados que le da el médico, y las horas que pasa éste intentando convencerlo de que abandone su resistencia y coma. “Nunca he pedido un trato preferencial” es su respuesta repetitiva, carente al parecer de finalidad alguna. Y sin embargo, esta necia inacción será la clave para desarticular la violencia del Estado y sus recursos de absorción, debilitamiento y domesticación de la oposición, que dan la apariencia de insuperables. El argumento althusseriano encuentra aquí su límite.

Una breve coda apoyada en la relación de la novela clásica sobre la inacción, Bartleby, el escribiente, de Herman Melville, con Vida y época de Michael K, ayudará a ver la paradójica potencia de la resistencia alojada en una no cooperación extrema.

CODA: MELVILLE Y COETZEE SOBRE LA “INACCIÓN ACTIVA”

El temor —la premonición— de enfrentarse a una soledad tan extrema, tan abismal que equivale a una experiencia de muerte en la historia de Michael K, se revela como producto de una violencia de todos, de la res pública como aparato de persecución, pero sobre todo de exclusión, que toma una apariencia de inclusividad total (en el argumento althusseriano que mencionábamos, se trata de la violencia de los aparatos del Estado que absorben todo elemento simbólico y diferencial de la cultura hasta confundirlo con la ideología homogeneizadora, hasta crearles el sitio “apropiado” de disidencia en la cultura).

Frente a esta violencia de todos, cometida por todos, cabe decir que existe otra violencia en la narrativa de Coetzee, una violencia de reacción, una violencia que responde a una primera violencia. La primera es la del imperio, el dispositivo totalizante y extensivo de imposición de identidad; una sola violencia y por todos los medios posibles: los de representatividad política, los de la fuerza cínica militarizada, los de la sutileza de los “aparatos ideológicos del Estado” de los que hablan Althusser y Žižek, en suma, los medios de la sistemática

exclusión y supresión de la diferencia, de la particularidad, la disidencia. La primera violencia es la que se institucionaliza como orden, como disciplina que debe ser atendida y asumida forzosamente, y como la consecuente amenaza de castigo en las formas abiertas de la persecución, del encarcelamiento o del encierro de tipo carcelario (en los campos de reeducación en la historia de Michael K, por ejemplo). La primera violencia de la falta de reconocimiento en todas sus formas, hasta llegar a la aniquilación de aquel que se sale de ese orden. La primera violencia es la del orden al que se resiste Michael K simplemente al no responder a él, en una no cooperación que se torna radical. La segunda, la violencia que violenta esta primera violencia, es la del texto literario que introduce, diremos al modo de Gilles Deleuze, "el múltiplo y la diferencia" por los resquicios que tiene, a su pesar, la identidad impuesta, que se quiere totalitaria. Esta segunda violencia es la que metaforiza la representatividad política al romper o desplazar su sentido aplanador, su sentido masificador o aglutinante de grupos identificados como "unidad sin fisuras", incluso cuando los manipula como minoría con derechos frente al Estado y pretende darles entrada asignándoles su "propio lugar", hablando de sus "derechos colectivos" y las políticas de acción afirmativa que pretenden resarcir la violencia que han sufrido históricamente. Esto es justo lo que se hace evidente en un diálogo entre Nöel, superior del médico en el campo de reeducación que retiene a Michael K, y el mismo médico:

Noël parecía cansado: un hombre mayor y cansado.

—Además —le he dicho—, ¿puedes recordarme por qué hacemos esta guerra? Me lo dijeron una vez, pero fue hace tiempo y parece que lo he olvidado.

—Hacemos esta guerra —ha dicho Noël— para que las minorías puedan decidir su futuro.

Hemos intercambiado miradas vacías. Cualquiera que fuese mi estado de ánimo, no he conseguido que lo compartiera. (VK, 164)

Ante este sinsentido de hacer la guerra —las miradas vacías, la imposibilidad de trasmitir un estado de ánimo— Michael K responde con la violencia de una no cooperación que se resiste a declararse en pro o en contra de esa guerra, incluso

en pro o en contra de un grupo minoritario. Toda declaración de términos, a favor o en contra, es ya tomar partido por la institución y su disciplina, que pretenden dar sentido a la guerra. Por esto, la violencia de reacción que se enfrenta a la institución y su disciplina, hacia su faceta visible en la guerra, lo hace de manera no frontal, dado que de otro modo sería tragada fácilmente por el sistema, que se nutre de su oposición. Por esto su enfrentamiento siempre es oblicuo, estratégico, intersticial, lo cual quiere decir que resemantiza la persecución, el encarcelamiento y el ostracismo, el castigo por salirse de la norma. Y esta resemantización se caracteriza por dotar de un sentido de desviación a la regularidad de la institución y a la disciplina que sigue "atendiendo" de esa forma oblicua y creativa: nunca la olvida, nunca la ignora; la rehace.

Esta resemantización de los términos sociales en su conjunto es la violencia que violenta un aparente reconocimiento en los tres órdenes que explica Axel Honneth —moral, jurídico y político—, lo que equivale a decir que irrumpe en el orden identitario y aplastante con un desorden peligroso porque implica un reconocimiento verdadero, difícil, que ha de ganarse en la lucha de opuestos,[10] lucha que pone en juego la particularidad efectiva de las voces que se resisten. La violencia de la violencia es, pues, la propia de una resistencia intersticial que conduce a procesos de reconocimiento auténtico. Pero para conseguir el acceso al campo del reconocimiento, esta violencia de reacción puede, incluso debe (bajo ciertas circunstancias extremas) tomar la forma de la inacción total. Es lo que se torna evidente si establecemos una pequeña coda, analógica y heurística, entre Bartleby, el escribiente de Herman Melville y Vida y época de Michael K.

Bartleby es contratado como copista en un despacho jurídico de Wall Street, es esmerado y limpio en su trabajo, meticuloso como el que más, y en un principio las cosas parecen no poder ir mejor con él, pero basta con que se le pida un cambio menor en su rutina mecánica —que coteje sus copias con las de sus compañeros, que haga un recado fuera de la oficina— para que lánguidamente pronuncie "preferiría no hacerlo", y se retire de nuevo a su rutina, dejando al abogado jefe perplejo, a los compañeros furiosos y el trabajo requerido sin cumplir. El tono de esta negación va subiendo cuando se le pide a Bartleby que trabaje en otra habitación, "preferiría no hacerlo" es su respuesta. En el momento en que, tras una serie de negativas-evasiones de este tipo, Bartleby ocupa el despacho para pernoctar y se niega a continuar copiando en absoluto, se le pide perentoriamente que abandone el edificio, que renuncie de inmediato al trabajo y no vuelva más, pero su respuesta sigue siendo "preferiría no hacerlo". Al final,

como era de esperarse, es apresado y llevado a la cárcel. Ya tras las rejas, se niega a comer, deambula por los patios del presidio con aire ausente sin pronunciar palabra, dormita en el suelo o se queda horas mirando a un muro, dando la espalda a todo y a todos los que le rodean. Pocos días después, cuando el abogado hace un último gesto de caridad y lo va a visitar, lo encuentra arrebujado de forma caprichosa al pie de un muro, en un patio de la cárcel que recuerda una tumba egipcia: en su reticencia extrema, en su momificación de toda acción, Bartleby se ha dejado morir.

Esta extraña conducta, ¿se trata de una resistencia hecha de forma consciente, o bien sólo es la dejadez de un individuo con nula voluntad; la manifestación del nihilismo y la descreencia de la época encarnados en él frente al pragmatismo salvaje de un mundo de burocracia agigantada, despersonalización de las acciones y una ley incuestionable que persigue y castiga? Análogamente, esta ambigüedad de interpretación entre los extremos de una acción de resistencia y una dejadez nihilista, ¿no cuenta también para el caso de Michael K, quien parece debatirse entre una pasividad extrema y una lucidez excepcional de los sinsentidos de la guerra y el aparato estatal que la sostiene?

Existe una evidencia, no obstante, que disuelve tal ambigüedad en favor de una interpretación de sus “inacciones” como disparadores de una acción de resistencia: Bartleby y Michael K son hermanos siameses que han sido abandonados por la misma madre: la Modernidad y su demanda de cambio permanente. Huérfanos de autoridad, desencantados frente a un mundo que no puede cumplir sus expectativas demasiado originales, desconfían de cualquier intento de integración en él, sea disuasorio o forzoso, y se resisten en la forma menos esperada: no haciendo nada, resistiéndose al mínimo cambio. Así, la repetición de la frase “preferiría no hacerlo” tiene su correspondencia con la tozudez de Michael K al no querer probar bocado, al no querer proferir palabra: ambas “inacciones” indican en realidad la salida de esa pasividad en la que parecen estar “atascados”. ¿Cómo es esto posible? Ciertamente puede hablarse de la conducta nihilista de Michael K o de Bartleby. Su rechazo a hacer lo que se les exige, con amenazas lo mismo que con disuasiones, puede interpretarse en efecto como la consecuencia de un resentimiento crónico que ha acabado en la tozudez de la pura negación reactiva, para decirlo con los términos de Nietzsche; un “no” que sólo deriva en “no”: el nihilismo reactivo como actitud vengativa frente a un mundo que los hiere.[11]

Pero no es el nihilismo, ni reactivo ni activo, lo implicado en su rechazo de la

acción. Paradójicamente su “no acción” se orienta a salir de ella, incluso diríamos que exige salir de ella, y de manera no destructiva —como en el caso del nihilismo activo— sino de forma puramente creativa, afirmativa. El “no” en estos casos es un potenciador, no un paralizante. El “no” en la forma del silencio de Michael K, o del “no” metaforizado en el “preferiría no hacerlo”, contiene el pasaje a un “sí”, pero puesto en marcha en la forma de la resistencia intersticial no violenta (o violenta sólo como reacción propia de una segunda violencia). Esto se puede pergeñar a partir de las descripciones de sus contextos, que nunca son neutrales y tienen como trasfondo la crítica a un mundo pragmático en extremo, violento, organizado según el absurdo del seguimiento de la norma burocrática ciega o de la crueldad abierta. No es el desinterés nihilista lo que se pone en juego en estas novelas, es la crítica que parte justamente del interés crítico en el mundo social, esto es, de la denuncia de sus abusos de poder sobre individuos débiles y solitarios.

Desde un punto de vista ético-político, de Michael K como de Bartleby puede decirse: su inacción no cae la paradoja “al no elegir, ya están eligiendo”, porque ambos quedan más bien suspendidos antes de hacer o no hacer, pero no de forma neutral o nihilista, sino, dado que las narraciones en que aparecen sus “inacciones” están construidas como un trasfondo crítico cultural y político, esta suspensión está orientada hacia una acción efectiva que queda insinuada, justamente en el sentido de esa “acción en suspenso” que puede romperse en cualquier momento.

Pero esta parte queda al lector, que se ve así llevado a un límite de su propia acción, empujado por ese “estar en suspenso” de la acción de estos personajes, que podemos clasificar como fronterizos. La frontera y la transgresión de ésta se juegan en ellos todo el tiempo, los define como tales. Son personajes fronterizos por excelencia porque invitan vigorosamente a franquear su propio margen de trabajo rutinario, de acatamiento de las órdenes que se les imponen, de las convenciones sociales aceptadas, de la política que se ve como conveniente y, a la postre, de la ley como tal que debieran respetar. Su esencia es pasar el límite al que fueron llevados por la extraña trama en la que están envueltos, aunque en ello les vaya la vida. Son personajes que rayan con un suicidio justificado también; pero son fronterizos asimismo en el sentido de que sus vidas, que quedan en suspenso dentro de tales tramas, pueden ser convertidas en paradigmas de una acción para el lector, una acción que están provocando, paradójicamente, con su inacción extrema.

Gilles Deleuze nos legó un extraordinario documento en el que se abre este sentido límite del caso Bartleby, que puede extenderse al caso Michael K por la precisión con que son utilizados los conceptos como instrumentos de crítica ético política.[12] Deleuze explica que el extraño lema repetido por Bartleby, "I would prefer not to", aunque gramaticalmente correcto, siempre nos suena extraño, pues no es la expresión en inglés que usualmente se utiliza para manifestar un rechazo en subjuntivo, que sería más bien "I had rather not". Pero la frecuencia con que es usada por Bartleby al momento de manifestar una inconformidad, y sin embargo no haciéndolo con una negativa clara —se trata, dice Deleuze, de "un negativismo que sobrepasa toda negación"[13]—, la hace elevarse a "fórmula" que rompe los esquemas del uso del lenguaje, no sólo en su sonoridad o en lo que nos parece habitual de él, sino en lo implicado en tal frase considerada como speech act: los supuestos valorativos, las referencias contextuales, las relaciones mutuas de los conectores lingüísticos y los vínculos con los otros interlocutores (las promesas, los ruegos, las preguntas implícitas, etc.). Aunque por ello también destruye paulatinamente, neciamente, continúa Deleuze, los presupuestos sociales del lenguaje por los que se estaría obligado a obedecer, a mandar, a jugar un papel familiar, institucional, legal o político; en resumen, disuelve el entramado de fondo de la sociedad en la que deja de actuar para así quedar en su margen, en una zona de indeterminación en la que ya no se puede ser tratado como igual o desigual, como aliado o enemigo:

> […] inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen, abre un vacío en el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, desactiva aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer. Si Bartleby se negase a algo, aún podría ser reconocido como un rebelde o un contestatario, y recibir en condición de tal un estatuto social. Pero la fórmula desactiva todo acto de habla al mismo tiempo que convierte a Bartleby en un mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna.[14]

Ahora bien, en esta misma posición de canto, en el filo de lo social y por ello sin posibilidad de designación social, se encuentra la inanición de Michael K. Al final de la historia, desfallecido en la cama de la clínica del campo de reeducación/concentración, recibe una carta firmada por "un amigo" que le hace

insistentes reconvenciones para que coma, para que ceje en su extraña resistencia y pase el tiempo en la clínica descansando y ensoñando en sus cosas, o simplemente sacando provecho de un lugar seguro, a salvo de la guerra, de las patrullas militares y los toques de queda. Este “amigo” anónimo es el médico, que ya comienza a dudar de su propia acción caritativa y de su retahíla de orientaciones y consejos, que ya empieza a sospechar que unas y otros no son más que imposiciones paternalistas sobre un individuo excepcional del que más bien tendría que aprender mucho: a cómo andar por entre los caminos y senderos que evitan el Castillo del Imperio, sus disposiciones totalitarias y la locura de su guerra (Coetzee, aquí como en otras partes, pone en juego una clara resonancia kafkiana: el Castillo como símbolo de un poder total y sin sentido, impenetrable y absurdo, representación simbólica del Imperio); aprender cómo, incluso en el encierro, una lucidez elemental sigue vigente: la del cuerpo que se niega a comer si no es “la comida de la libertad”. Poco a poco se le hace clara la “originalidad de la resistencia”, paradojal pero efectiva, de Michael K:

[…] a medida que pasaba el tiempo empecé poco a poco a percibir la originalidad de la resistencia que practicabas. No eras un héroe, no pretendías serlo, ni siquiera un héroe del ayuno. En realidad, no te resististe en absoluto. Cuando te ordenamos saltar, saltaste. Cuando te ordenamos saltar otra vez, saltaste otra vez. Pero cuando te ordenamos saltar por tercera vez, no obedeciste, sino que te derrumbaste; y todos pudimos ver, incluso los más reticentes, que te habías derrumbado porque habías agotado tus recursos obedeciéndonos. Así que te levantamos, constatando que no pesabas más que un saco de plumas, te sentamos delante de la comida y te dijimos: “Come, recupera tus fuerzas para poder volver a perderlas obedeciéndonos”. Y no te negaste. (VK, 170.)

Después de este extraño proceder en un exceso de cooperación que termina en su opuesto, en una “no cooperación” absoluta, todos los recursos de amenaza o disuasión quedan desarticulados porque no opera ya más la lógica social de asignación de papeles por los cuales alguien podría ser obligado a hacer algo o convencido de dejar de hacerlo. En ese momento, el exceso de cooperación se convierte en “no cooperación” que da por el suelo con el sistema social de atribución de funciones. Como Bartleby, también Michael K es un “mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna”, como dice

Deleuze, y entonces se le contempla como “el que está de más”, como aquel que carece de importancia para seguir insistiendo en aquello que se esperaba de él. Ha quedado en disposición de salir del sistema justo en el seguimiento puntual de lo ordenado por el sistema. Por esto la trama culmina con la sorprendente fuga de un exangüe Michael del campo de reeducación/concentración. Venciendo su propia debilidad, de algún modo se las arregla para saltar la verja, correr de nuevo por los campos del veld sin ser visto y trasladarse de nuevo a Prince Albert.

Lo que ha resultado aquí es que la falta de voluntad ha llevado a un terreno en el que aparece una libertad de otra índole, la propia de seres que Deleuze llama “originales” en la literatura de Melville; aquellos que “no pueden sobrevivir más que petrificándose, negando la voluntad, y esa suspensión les santifica”.[15] Muchas páginas de Vida y época de Michael K parecen describir también la conducta de un iluminado, de un eremita que no necesita más de los hombres porque ha encontrado un acceso privilegiado a una dimensión de la naturaleza mucho más sencilla en su perfección: la del jardinero solitario, perdido en la montaña.

Estos individuos “originales” van contra las buenas razones de hacer las cosas, contra la razón misma, pues han intuido que hay algo más que el mundo como lo percibimos, “revelan su vacío, ponen de manifiesto la imperfección de las leyes, la mediocridad de las criaturas particulares, muestran el mundo como mascarada”.[16] Diluyen toda función paterna, familiar y social porque sus historias comienzan y terminan en una orfandad que los ilumina, los cura de los males de la cultura. Historias en las que, sin decir una sola palabra, o diciendo unas cuantas que se repiten como encantamiento de liberación, encuentran su lugar atípico que paradójicamente les es propio, ese no lugar social y político desencajado y liberador, y desde esa “dis-locación” revelan una verdad inopinable, aunque para muchos incomprensible, absurda. En el caso de Bartleby, a decir de Deleuze, esta verdad es la del llamamiento a una forma de cultura inexistente pero posible en la formación del Nuevo Mundo Americano, un “programa político” de crítica al presente al mismo tiempo que de promesa en el futuro. Es el llamado de Bartleby a individuos como él, sin padre, sin apego a la autoridad de ninguna especie, “comunidad de individuos anarquistas, inspirada en Jefferson, en Thoreau, en Melville”.[17]

En el caso análogo de Michael K, podemos extender el mismo género de tal “mesianismo” apátrida, huérfano, esperanzado sólo en lo que con las propias

fuerzas se puede obtener de la tierra, del trabajo que una excepcional "comunidad de solitarios" pueda hacer sin recurrir a nada ni nadie más. He aquí la acción de resistencia en suspenso, anidada en la inacción radical: el más solitario y menos llamativo de los individuos, que apenas puede hablar o que no habla en absoluto, tiene la vocación de hacer un llamamiento, una con-vocatoria dirigida a aquellos que no quieren comulgar con la facilidad del seguimiento de reglas y hábitos, que no quieren la solidaridad con el desprotegido, pues implicaría su sumisión y la renuncia a su iluminación.

Vida y época de Michael K cierra con escenas que indican lo difícil de esta tarea: tras su segundo escape, Michael se refugia en una playa en la que encuentra un grupo de refugiados que, al verlo en los huesos, tiene un último gesto de "caridad" con él: le ofrecen licor barato, que de inmediato vomita, y un lugar en su refugio, en el suelo sucio de una cabaña de playa en la que se han resguardado. Cuando finge estar dormido, intentan robarle las pocas semillas que aún lleva consigo; una chica del grupo le hace caricias íntimas que él no rechaza, pero descalifica en su fuero interno y lo hacen sentir sucio y bajo, interpretando su efímero placer como una traición a sí mismo. Entonces hace una reflexión que revela la lucidez de su historia y de su época, y que es al mismo tiempo una última advertencia para el lector:

Ahora tienen campamentos para los niños cuyos padres han huido, campamentos para los que patalean y echan espuma por la boca, campamentos para los de cabeza grande y para los de cabeza pequeña, campamentos para los que no tienen un medio aparente de vida, campamentos para los expulsados de la tierra, campamentos para los que descubren viviendo en las cloacas, campamentos para las chicas de la calle, campamentos para los que no saben sumar dos y dos, campamentos para los que viven en las montañas y dinamitan puentes por la noche. Quizá sea verdad que ya es suficiente estar fuera de los campamentos, no estar en ninguno de ellos. Puede que ahora ya sea un gran éxito. ¿Cuántos quedan que no estén encerrados ni de centinelas en la verja? Me he librado de los campamentos; puede que si procuro no llamar la atención, también me libre de la caridad. (VK, 186)

La insinuación de Coetzee es clara: la "comunidad de solitarios" a la que

convoca Michael K no ha de confiar en ninguna de las formas de agrupación, sin importar cuál se adopte: las que parecen caritativas, las que a todas luces son un sinsentido y las que son la exhibición de la fuerza por la fuerza; todas ellas obedecen a un mismo propósito: mantener a los sujetos dispuestos, ordenados y controlados en parcelas de poder. Hay campos para todos, para los refugiados y los expulsados de su tierra, para los que simplemente fueron atrapados por las fuerzas en oposición de la guerra y son ajenos a ellas, para los dinamiteros de puentes y para sus víctimas, para los de cabeza pequeña y cabeza grande… Para todos hay una clase de caridad o de represión del Estado, del gran Padre. Pero como Bartleby, Michael K quiere escapar del Padre, de sus cuidados y caridades a toda costa.

¿Qué pide Bartleby si no es un poco de confianza, mientras que el abogado le ofrece únicamente caridad y filantropía, todas las máscaras de la función paterna?[18]

Hay que recordar el rechazo de Nietzsche a la caridad, su interpretación de ella como una forma más de debilitamiento del débil, esto es, de resentimiento y culpa enmascarados de ayuda al prójimo, en tanto que se le hace dependiente de la caridad, condenándolo a buscar la mano que le ayuda, debilitado en sí mismo. En clave nietzscheana, Michael K se hace más fuerte paradójicamente en cuanto más débil es, esto es, en cuanto se vale por sí mismo, aun en la condición exangüe en que se encuentra, y afirma su excepcionalidad de solitario radical.

De este modo inusitado llama a otros de la misma condición, con la sencillez de la metáfora del jardinero que simplemente se entretiene con sus semillas en soledad, en un contacto con la tierra que su labor amorosa ha consagrado.

Y es así como plantea una forma excepcional de resistencia intersticial: a la búsqueda de su tierra de trabajo, nomádico va por entre los intersticios de los caminos del Castillo, saltando por encima de los muros y las verjas de sus campamentos y orfanatos, rozando apenas a otros que están al servicio del Castillo o luchando contra él. Nomádico por entre los intersticios de la guerra y sus bandos, pero también por los intersticios de los gestos de una caridad esclavizante y engañosa.

El nomadismo intersticial de Michael K, su extraña habilidad para evadir los campos de reeducación/concentración, puede describirse como una destreza queer de resistencia, como la astucia queer del extraño. No sólo por su inusual erotización hacia los productos de la tierra y su rechazo a la forma convencional de contacto sexual —y con ella de la cultura patriarcalista heterosexual del colonialismo—, sino en mayor medida por la potencia involucrada en la inoperatividad de su conducta.

Enfaticemos la amplitud con que se puede utilizar la palabra queer para describir su extraña conducta: no se trata eminentemente de la actual designación de una conducta de afirmación o negación de un rol de género, sino, más ampliamente, aunque incluyendo esta connotación, queer se refiere a aquel que es raro, extravagante, inoperante en el juego de determinaciones sociales.[19] Queer es aquel que potencia la posibilidad de salir del juego de lo convencional, que puede romper el juego admitido y consagrado de determinaciones sociales.

Por adoptar esta amplitud de rareza e inoperancia social en su conducta es que la resistencia de Michael K puede ser efectiva como modo de dislocamiento de todo campo de reeducación o concentración, y esto aun en el sentido radical en que lo entiende y critica últimamente Giorgio Agamben. Para el pensador italiano, la estructura del campo de concentración se ha extendido a todas las formas de institucionalidad de nuestra modernidad capitalista tardía, así como al uso de sus dispositivos de control y consumo; es decir, a la red entera en la que se organizan todas las dinámicas culturales y políticas. La estructura del campo de concentración es la propia de nuestra sociedad disciplinaria —en el sentido en que Foucault la describió preliminarmente—, que ha llegado al extremo de un control biopolítico totalizado: la vida en este nuevo campo sólo es “incluida por exclusión”, esto es, se considera sólo en los términos de un temible estado de excepción, en el que pueden suspenderse las garantías elementales y los derechos de la vida a capricho del soberano. El soberano, que adopta la configuración del Führer, encarna la ley que protegería la vida, y por lo tanto puede suspenderla a capricho. Por esto la vida, en este caso extremo y sin embargo habitual en nuestros entornos, sólo es “nuda vida”: reducida a su mero aspecto biológico, privada artificialmente de sus connotaciones culturales reales, puede ser manipulada y controlada mediante los dispositivos presentes en todas partes, o puede ser eliminada en el estado de excepcionalidad que no requiere justificación jurídica ni moral. Es, como dice Agamben, la vida del homo sacer, eliminable y sin embargo no sacrificable dentro de los códigos de justificación vigentes en la sociedad para hacer justicia frente al criminal. Es la vida que

queda atrapada en una zona de indistinción entre la ley y la ausencia de ley, entre la zoé y la bíos, entre el poder soberano y la nuda vida, entre el proceso de subjetivación individual y el de objetivación social que termina por anularlo al absorberlo.[20]

Pues bien, del extraño comportamiento queer de Michael K, cabe decir que es el paradigma de la nuda vida que puede anularse en cualquier momento, el paradigma de ese que sobra en la sociedad, que puede exterminarse en cualquier momento sin culpa ni justificación, ése que llamó Primo Levy "el musulmán" en los campos de concentración nazis, y que Agamben sitúa atrapado en la zona indeterminada del mundo biopolítico y sus campos.

Pero es justo en este lugar indeterminado, de aparente inutilización y manipulación total de la vida, en el que se juega la posibilidad de una resistencia sui generis; la potencia de resistencia de una vida que se declara "medio sin fin", es decir, que ha renunciado al télos de una sociedad instrumental que a toda acción quiere encontrarle una ganancia, un beneficio, una utilidad: la vida sin finalidad que aspira a ser potencia de felicidad.[21] La vida de Michael K se declara "inútil" en este sentido, y escapa así a todo fin de manipulación o anticipación instrumental del biopoder. Como defiende Danielle Monticelli, puede constituirse por ello —justo en el "hueco" o intersticio en el que habita— en posibilidad de una nueva política disensual más allá de las aspiraciones consensuales de la biopolítica.[22] No pretende derribar los muros y llegar a nuevos acuerdos para levantar otros, sino evadir los muros, hacerlos inoperantes, poniendo en juego lo que llama Agamben la "vaciedad central" existente en el espacio indeterminado de los campos. Esta "vaciedad central" la pone en juego Coetzee, como dice Monticelli, en una acción sin fin y su nuevo sentido: en el cuidado de los jardines en el que insiste Michael K.[23]

Con la metáfora del cuidado de los jardines, que no tiene más objetivo que él mismo, se tiende la insinuación de su lugar dis-locado, de su inoperancia para el lector y de la posibilidad de su propia resistencia intersticial, es decir, la provocación de su propia "inacción activa": en ocasiones habría que sospechar de toda forma de reunión ya asignada y consagrada en los "campamentos" que pululan por todas partes en nuestra cultura "civilizada" y "democrática", en nuestras formas de trabajo y convivencia, de esparcimiento y educación, de consumo y producción. Habría que sospechar de los "campamentos" en los que estamos asignados cotidianamente, acaso sin percatarnos de ello.

[1] M. Gorki, “Discurso en el primer Congreso de escritores soviéticos”, en M. Gorki y A. A. Zhdánov, Literatura, filosofía y marxismo, México, Grijalbo, 1968, p. 45.

[2] Ibid., p. 20.

[3] Ibid., p. 53.

[4] Zhdánov, op. cit., p. 86.

[5] Ibid., p. 98.

[6] Cfr. L. Garagalza, La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual, Barcelona, Anthropos, 1990.

[7] Cfr. L. Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, en La filosofía como arma de revolución, México, Siglo XXI, 1997.

[8] H. Marcuse, El hombre unidimensional, Origen/Planeta, Barcelona, 1985, cap. 5; S. Žižek, El sublime objeto de la ideología, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, cap. 1.

[9] Cfr. G. Deleuze, Kafka. Por una literatura menor, México, Era, 1978, cap. II.

[10] Cfr. A. Honneth, La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos morales, Barcelona, Crítica, 1997, cap. 1.

[11] F. Nietzsche, La voluntad de poderío, Madrid, Edaf, 1998, p. 43 y sig.

[12] G. Deleuze, “Bartleby o la Fórmula”, en G. Deleuze, G. Agamben y J. L. Pardo, Preferiría no hacerlo, Barcelona, Pre-Textos, 2011.

[13] Ibid., p. 64.

[14] Ibid., p. 67.

[15] Deleuze, “Bartleby o la Fórmula”, cit., p. 76.

[16] Ibid., p. 81.

[17] Ibid., p. 85.

[18] Deleuze, “Bartleby o la Fórmula”, cit., p. 89.

[19] Con respecto de este uso, más antiguo y más amplio que el actual, dice Paul Beatriz Preciado: “Hubo un tiempo en el que la palabra ‘queer’ sólo era un insulto. En lengua inglesa, desde su aparición en el siglo XVIII, ‘queer’ servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. Eran ‘queer’ el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida, pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer”. “Queer. History of a word” en Parole de Queer (visitado el 5 de mayo de 2017) [http://paroledequeer.blogspot.mx/2015/04/queerhistory-of-word-by-paul-b-preciado.html].

[20] Véase G. Agamben, Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida, I, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 229 y sig. He abordado la posibilidad de una resistencia intersticial en la crítica al biopoder de Agamben en: P. Lazo, “La resistencia intersticial y la crítica de la biopolítica en Giorgio Agamben”, Reflexiones marginales. Saberes de frontera 39, año 6 (junio-julio, 2017) [http://reflexionesmarginales.com/3.0/category/39/39-dossier/].

[21] G. Agamben, Medios sin fin. Notas sobre política, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 14.

[22] Cfr. D. Monticelli, “From Dissensus to inoperativity: The Strange Case of J. M. Coetzee´s Michael K”, English Studies 97, 6 (2016), p. 624.

[23] Ibid., p. 625: “El cuidado de los jardines es la horticultura liberada y suspendida de su economía, esa operatividad que sujeta la praxis humana a fines alienados. Regresando a la definición de inoperancia de Agamben, podemos describir la jardinería como ‘medios puros […] una praxis que, en tanto mantiene firmemente su naturaleza de medio, es emancipada de su relación a un fin; ha olvidado dichosamente su objetivo y puede ahora mostrarse como tal, como medio sin fin’”.

CAPÍTULO II

El reconocimiento y su negación

LAS EVIDENCIAS DEL MENOSPRECIO, LAS HUELLAS DEL RECONOCIMIENTO

Las trazas del menosprecio, el reconocimiento y el simulacro se encuentran en los entresijos de las novelas de Coetzee quizá con más abundancia que en ningún otro escritor contemporáneo. Quisiera practicar aquí una suerte de búsqueda detectivesca de estas huellas, en el doble sentido que nos ha enseñado ya Derrida, al considerarlas como indicaciones veladas de hechos que aparecen detrás de su lenguaje codificado, señalizaciones que es necesario descifrar para orientarse en las rutas geopolíticas trazadas en las obras literarias. Pero también, huellas consideradas como claves de comprensión de un discurso oculto que está detrás del que se lee en primer plano, pistas reveladoras que abren el sentido de aquello que está dicho como discurso borroneado o sobre el que se re-escribe otro discurso que lo insinúa. Intentaré buscar, pues, en el palimpsesto literario de Coetzee, esta doble acepción implícita en el sentido de sus trazas: la dirección en la ubicación de sus sendas dentro del paraje geopolítico que les da vida, por un lado, y por el otro, la apertura y revelación de un trasfondo de discurso crítico que permanece agazapado en ellas, aunque activo en todo momento.

En esta labor de persecución y desentrañamiento, quiero tomar como primera orientación la propuesta de Axel Honneth sobre los procesos de reconocimiento, entendidos como criterios normativos de las condiciones de posibilidad hacía una sociedad más justa, más atenta a la estimación de las diferencias culturales y en franca oposición a despliegues morales, jurídicos y políticos hegemónicos o de imposición monocultural. Cabe adelantar que en las novelas de Coetzee encontramos, evidentemente, contraejemplos de dichos procesos, esto es, en la terminología de Honneth, formas de menosprecio que más bien conducen a toda clase de formas de injusticia social y de hegemonía e imposición. En un segundo paso, quiero proponer el desciframiento de las trazas de la violencia de la cultura

política como sentido de trasfondo en las novelas de Coetzee, el discurso detrás de su discurso, y para ello me dejaré guiar por un faro completamente distinto al de Honneth, como es la crítica socio-política que puede extraerse de la idea de simulacro de Gilles Deleuze, llevada al plano de la resistencia política. Los dos faros orientadores de mi labor detectivesca se entrelazan justamente (y solamente, quizá) por su sentido crítico, y no respeto aquí ninguna escolástica cerrada que me demande hacer grandes piruetas para justificar el acercamiento teórico entre uno y otro (dicho esto para desencanto del lector purista, a quien sugiero abandone en este momento mi texto, a riesgo que de no hacerlo le provocaría un síncope y una rabieta de lectura).

Tomemos la historia de un personaje terrible de la primera novela que publica Coetzee, Informe Vietnam, como ejemplo de las evidencias de menosprecio en los tres sentidos que denuncia Honneth —humillación física, privación de derechos y exclusión social, degradación del valor social de la autorrealización —, y de los cuales hablaremos poco más adelante. Eugene Dawn, quien confiesa en la primera línea de la narración que “ése es su nombre, y no puede hacer nada al respecto” (nos enfrenta así a una frustración suya irremediable, de la que habrá que sospechar desde el inicio), prepara un informe para el ejército norteamericano en la guerra de Vietnam. El informe se refiere a la posible eficacia de nuevas estrategias de guerra propagandística en las zonas atacadas. El dictaminador de este informe, del que depende que sea considerado para su validación por altos mandos, es un tal Coetzee (una réplica ficcional con la que el mismo J. M. Coetzee se censura y se califica a sí mismo, tal vez…). Dawn teme y admira al mismo tiempo a Coetzee, elucubra formas de vencerlo en debates interminables sobre el valor de su informe, suda frío cuando se acerca la hora de verlo en su despacho, sabe que su inteligencia y su agudeza de espíritu no son un juego, ansía por encima de todo su aprobación (que no su reconocimiento, y esto es clave). Obsesivamente reúne documentos, fotografías, frases de propaganda para hacer más fuerte su argumento.

Al mismo tiempo nos abre su vida íntima en la narración: con sus compañeros militares apenas habla, los desprecia por su tozudez, por su estrechez de miras, sabe que no lo entienden y que lo consideran un poco maniático. Con su mujer sostiene una relación sádica, altanera, manipuladora: le hace creer que la espera con ansiedad en casa cuando sabe que eso le traerá un trato cómodo y de cierta atención por unos días; pero la sodomiza en la cama, mientras ella llora; la somete a humillaciones verbales para luego ignorarla por días; la desprecia tildando su vida de mediocridad comodina cuando ella le dice que su trabajo lo

está enloqueciendo; sospecha que lo engaña y se encarniza aún más en reflexiones delirantes que justifican sus sospechas. Con su hijo, un niño pequeño, sostiene una relación desinteresada, ausente, argumentando que ella lo ha echado a perder con sus cariños exagerados.

El informe resulta ser un texto escalofriante. No se trata de una descripción de hechos de propaganda de guerra, ni siquiera de una estrategia admisible militarmente de innovaciones en el uso de esta propaganda. Se trata del despliegue megalomaníaco de consideraciones segregacionistas y racistas sobre los vietnamitas, y de las consideraciones paralelas sobre los norteamericanos como los padres de la buena civilización ordenada, pura, dignos líderes del proyecto "Vida Nueva para Vietnam", que el mismo Coetzee dirige. Las "recomendaciones" contenidas en el informe de Eugene Dawn son en realidad indicaciones de sojuzgamiento y denigración de los nativos a los que se combate, una verdadera apologética del poder hegemónico y la desintegración cultural perpetrados sin la menor culpa, una estrategia de disolución de la fuerza más mínima del enemigo, sea de resistencia militar o de su dignidad más elemental, que Maquiavelo mismo habría envidiado. El leitmotiv que mueve el informe entero se encuentra en una sola frase que fácilmente puede elevarse a consigna del narcisismo de Dawn: "En Vietnam solamente existe una regla: fragmentar, individualizar" (TP, 43).

El relato culmina con un hecho atroz, que ya se preveía desde una lectura psiquiátrica: ignorado por Coetzee, que ve claramente su desequilibrio mental, reprobado por sus colegas, temido por su mujer, Dawn rapta a su hijo y se esconde en el "Loco Motel" (en castellano en el original). Ahí intentará comportarse según sus últimos delirios fallidos de omnipotencia, intentará comportarse como el padre amoroso, volcado sobre su hijo, que nunca fue. A los pocos días está harto de los lloriqueos del niño, que quiere ir a su casa y no entiende lo que ocurre. Cuando llega la esposa acompañada de la policía, él se apertrecha en la habitación del hotel, abrazando al niño con una mano, sosteniendo un cuchillo con la otra. Los intentos por razonar con él fallan por completo, él sabe que ha perdido la batalla. Cuando la policía irrumpe por la fuerza e intenta arrancarle al niño de los brazos, él utiliza el cuchillo y cae de lleno en la locura. Las últimas páginas de la novela, dedicadas a la estancia de Dawn en un hospital psiquiátrico, recogen los residuos aún incandescentes de su locura: aunque su comportamiento es ejemplar a los ojos de médicos y enfermeros, persiste su táctica de engaño, de ventaja y odio sobre los otros, a los que aún considera inferiores. No obstante, esta táctica se ve contaminada por la

conciencia de algo insuperable: su propia culpa, que no se explica, que no puede soportar. Por esto termina diciendo: “Tengo grandes esperanzas de averiguar de quién soy culpa” (TP, 76).

Vuelvo a la inicial pesquisa de las trazas de menosprecio bajo la luz de Honneth. Puede establecerse un nexo heurístico[1] entre esta narración inquietante y la idea clave del contraste entre procesos sociales de menosprecio y de reconocimiento, es decir, entre los procesos de reificación del mundo y los que, vía el reconocimiento del otro, llevan a una apertura comprensiva no reificada del mundo. Eugene Dawn aparece en esta narración como el prototipo del agente reificador del mundo en el sentido honnethiano, como el gestor del discurso ideológico en donde prevalece el yo frente a su mundo, y desde esta prevalencia se auto-otorga el derecho de descalificar a los otros, de planear estrategias de sojuzgamiento, manipulación y humillación sistemáticas, poniendo en marcha lo que en una larga tradición la Escuela de Fráncfort ha llamado razón instrumental.

En la tesis de Honneth, la ganancia o descomposición de habilidades cognoscitivas, y con ello la ganancia o descomposición de una personalidad integrada, depende del desarrollo de procesos de reconocimiento. De modo que si estos procesos desaparecen, o se ven impedidos o distorsionados, pueden buscarse las causas de origen en un nivel epistemológico de deformación de habilidades cognoscitivas, pero también en un nivel psicológico de deformación de una personalidad sana. Dicho de otra manera: estas causas pueden buscarse en fallas en los procesos de conocimiento y, de igual manera, con la misma fuerza de determinación, en alteraciones de la conducta y la personalidad en el ámbito de las patologías sociales explicadas como “faltas de respeto” (disrespect) que afectan el todo de esa identidad personal.[2] Estas deformaciones son a lo que llama Honneth en términos generales “olvido del reconocimiento”, y llevan a una distorsión generalizada y peligrosa del mundo entero del sujeto que lo sufre, esto es, a una reificación de su mundo en donde todo se ve como manipulable, instrumentalizable y desechable, porque carece, para los sujetos que sufren estos procesos de desviación, de ese carácter emotivo con el que identificamos que algo o alguien debe ser respetado o es susceptible de algún tipo de estimación porque no es meramente un objeto insensible.[3]

Puede pensarse, pues, la patética historia de Eugene Dawn como un empeño narcisista, sostenido en el tiempo obsesivamente, en pos de un reconocimiento desviado, patológico, reificador de su mundo; no el reconocimiento en el sentido fuerte hegeliano, que es base de la postura defendida por Honneth, en donde se

juega el estatus completo del individuo (su estatus social y por ello o con ello, su estatus ontológico) en una lucha por obtenerlo, sino un reconocimiento que podemos llamar “reconocimiento débil”, el cual se empeña paradójicamente en la grandilocuente exigencia de ser elogiado, temido o vanagloriado, pero no reconocido en el sentido ético-ontológico de Hegel, que recupera Honneth.

Una de las ideas más interesantes que se puede encontrar en el puente trazado entre “El proyecto Vietnam” de Coetzee y la propuesta de Axel Honneth sobre los procesos de reconocimiento considerados como vías de solución de conflictos sociales, es la que se refiere a la exageración de las potencias del yo, aislado en su operación reificante del mundo, que lleva paradójicamente a una impotencia real cuando se las ve con el mundo concreto que quería reificar.

Para percibir el mundo como una colección reificada de objetos manipulables sin “espíritu”, se requiere de una extraordinaria ilusión de omnipotencia por parte del yo que se opone a este mundo, una ilusión narcisista llevada a su extremo en un fenómeno cuasi alucinatorio en el que el sujeto ve más de lo que ocurre realmente en el mundo. Ve más en el sentido de que cree que ahí ocurren cosas que reclaman su conquista, el despliegue de su poder sin bridas. Cosas y personas en efecto están ahí reclamando ser objetos de su dominio; por ejemplo, para el protagonista de la novela, su mujer, su hijo y los vietnamitas, a quienes es menester imponer la ley del buen padre conquistador (los Estados Unidos, que en su delirio él encarna), aparecen en su percepción como en un mismo plano de señas, una madeja de guiños que le indican desplegar sus habilidades de yo dominante. Este dominio es un despliegue de potencias de sexualidad humillante con su mujer, a quien somete a actos que él cree que le provocan un gran placer. Tómese como ejemplo perturbador el siguiente pasaje del discurso auto-justificatorio de Eugene Dawn cuando imagina qué cosas le diría a su mujer, Marilyn, en el momento en que ella desconfía de él, creyendo que guarda un secreto perverso y, temiéndole, lo rechaza:

No hay ningún secreto, le diría yo, todo está en la superficie y resulta visible para quienes tienen ojos en la cara. Cuando descubras que ya no puedes besarme, le diría, habla con señales, y dime que soy carroña y que te da asco tocarme con la boca. Por mi parte, cuando yo provoco convulsiones en tu cuerpo con mi picana eléctrica, únicamente estoy encontrando una forma más franca de tocar mis centros de poder que la insatisfactoria conexión genital. (Ella llora

cuando lo hago, pero yo sé que le encanta. La gente toda es igual). No tengo secretos para ti, le digo, ni tú tampoco para mí. (TP, 25)

Lo que es más amiedante de este despliegue patológico de la intimidad sexual de Dawn, de este carácter sádico del dominio sobre su mujer, es su extensión casi "natural", diríamos, hacia multitud de señas y guiños dentro de su discurso geopolítico, los cuales le indican desplegar sus potencias como "padre" en el doble juego implicado en su delirio: con su propio hijo en el acto final de pretendida atención y cuidados paternales, seguida del intento de asesinato, y con los hijos simbólicos del mundo dominado de Vietnam, a quienes quiere penetrar con el falo simbólico del discurso propagandístico disolvente de su comunidad cultural, de su identidad y dignidad más elementales. Todo es un pretexto para la grandilocuente ilusión de un poder que cree poderlo todo; he ahí la patología social plenamente desplegada.

Pero simultáneamente, este delirio de omnipotencia está acompañado siempre de un sentimiento de impotencia respecto de la repercusión o efectividad de esas potencias exageradamente desplegadas de frente a los otros a quienes van dirigidas. De hecho, este sentimiento de constante frustración —representado en Informe Vietnam por la insistencia obsesiva de Eugene Dawn por ser aprobado por el personaje Coetzee— conduce a una impotencia de hecho, en el marco de la efectividad real de la omnipotencia, que se devela así ilusoria. Es, para decirlo con la clave freudiana con que interpreta M. Canepari-Labib las dos novelas que componen Tierras de poniente, la ilusión del dominio del otro concreto, cultural o sexualmente distinto (el otro del yo occidental; el aborigen, el enemigo de guerra, y la mujer en general y aún más la mujer nativa…). Dominio que esconde un odio al otro universal, al otro como desintegrador del yo, que justamente se le odia porque se le teme a su poder disolvente. Así, agregando ahora la clave de interpretación honnethiana, se pueden reunir en un solo rasgo idéntico, en una sola manía brutal, las trazas de procesos de menosprecio de los dos personajes:

Precisamente como Eugene, Jacobus se distingue por una fuerte sensación de omnipotencia y por un fuerte sentimiento simultáneo de omnipotencia, que esencialmente toma la forma de un miedo al Otro. Desde el mismo comienzo de

la novela, Jacobus asume actitudes muy agresivas en relación con los nativos, en particular con las mujeres, a quienes ve en términos de provecho, explotación e imposición de poder.[4]

***

Extendamos el argumento a la novela hermana que compone Tierras de poniente, La narración de Jacobus Coetzee. Puede decirse que las dos narraciones son metáforas de un menosprecio social y político llevado hasta el patetismo de su autodestrucción. Se trata del colonialismo como pretensión de una extensión abusiva de la propia forma de ser cultural hacia otras culturas, en donde no sólo se verifica una penetración geográfica, un dominio económico y una imposición política, sino, y esto es lo más definitorio, se verifica una agresiva implantación de un complejo aparato ideológico que se extiende a los aspectos más concretos y prácticos de la religión, las ritualidades institucionales y no institucionales, los hábitos cotidianos en el comer, en los ritos de iniciación sexual, de ingreso en la vida adulta, y en la vida en familia, en el arte, las tradiciones endémicas y, en general, en el campo entero de la cultura. El colonialismo, diremos en inspiración de la crítica de las ideologías del marxismo clásico, es la práctica más compleja y más sofisticada de la ideología en los campos concretos de la acción social. Es también, podemos agregar, el despliegue más sofisticado de los tres tipos de menosprecio que exalta Honneth: hay en él una plétora de torturas y sometimientos del colonizado, una violación sistemática, programática, de sus derechos, y una violentación de su dignidad como persona. Y sobre todo, varios recursos en donde el sistema político-jurídico entero es impedimento de lo que Honneth llama “realización como persona”, de la ganancia de una identidad tal cual.[5]

Pero en las dos novelas que estamos comentando, esta extensión práctica del colonialismo llega a su autocontradicción más abierta y demuestra su inoperancia como racionalidad práctica consistente; es decir, como sistema de la vida práctica que aspira a reunir coherentemente y con consistencia operativa todos los elementos de la cultura que se está ocupando bajo el dominio de la cultura invasora. Lo que describen las dos novelas que componen Tierras de poniente, más que el funcionamiento de una mentalidad colonialista y su éxito

en el dominio del colonizado, es la disfuncionalidad a la postre de esta mentalidad instrumental, su disfuncionalidad en el ámbito de sus propias prácticas fallidas.

El paralelismo entre esta disfuncionalidad operativa del colonialismo ideológico y la disfuncionalidad neurótica de los personajes que protagonizan las dos novelas está muy bien enfatizada en el libro de Michela Canepari-Labib.[6] La autora, desde una base freudiana de interpretación, establece una interesante serie de parangones entre la conducta autocentrada narcisista de los dos personajes, Eugene Dawn y Jacobus Coetzee, y el despliegue autocentrado y narcisista también de la civilización occidental en su extensión y dominio sobre otras culturas. Desde este parangón, narcisismo es igual a imperialismo, ésta es la ganancia del cruce con el esquema freudiano.

Tal parangón puede establecerse claramente también con una novela muy posterior, Esperando a los bárbaros, en donde se puede leer esta misma falla del pensamiento colonialista cuando es llevado a su extremo de autocontradicción e inoperancia efectiva, al equivocarse una y otra vez en la presuposición del carácter peligroso de esos extranjeros nómadas —los denominados bárbaros por el mismo lenguaje colonial, que no entiende y que ya no quiere absorber y domesticar, sino simplemente desaparecer—. Aquí el gesto de la mentalidad instrumental colonialista acaba por ser un rictus de incoherencia con sus propias condiciones de acción en el mundo social concreto: a todo otro habría que hibridarlo, aculturarlo y someterlo a las reglas del colonizador, pero en este caso se les teme porque se les odia, o se les odia porque se les teme, y la solución es desaparecerlos, borrarlos con un solo gesto asesino. Es el menosprecio en su expresión más brutal: la muerte como solución.

También en su trilogía ficcional autobiográfica, Coetzee pone en juego este vaivén entre menosprecio y reconocimiento, y quizá de forma más compleja, porque lo localiza en el re-pliegue del yo histórico del autor con su obra, que resulta ser siempre un yo ficcionalizado. Las tres etapas de vida que se relatan en Infancia, Juventud y Verano, describen la lucha por el reconocimiento de quien se está formando como escritor. Que sean relatadas como narraciones desde el tiempo presente, desde el cual se mezclan datos biográficos con construcciones imaginarias, habla ya de una distancia y una imposibilidad en la empresa de recuperación de la identidad de ese yo. El juego de espejo que debía hacer posible cada una de las etapas de vida relatadas se ve distorsionado por el recuerdo imaginante, una memoria imaginativa que re-construye el pasado según

la apreciación emotiva de lo que pasó, y nunca “tal como pasó”. De hecho, como dice Carlos Mendiola, las novelas que componen la trilogía no pueden ser insertadas y catalogadas en el género de la autobiografía, pues no se trata de relatos en retrospectiva, hechos en primera persona, que, desde la autoridad del narrador, den validez a los hechos así documentados. Más bien adoptan la forma de la Bildungsroman, de la novela de formación, en la “que es narrado el desarrollo espiritual, moral, psicológico y social de un niño hasta la edad adulta”.[7] En consecuencia, en Infancia, agrega Mendiola, la identidad es relatada como una permanente fractura, reconstruida por los recuerdos imaginarios de un niño que cada vez que quiere ganar el reconocimiento de los adultos siempre es calificado de cruel, irracional o injusto. Y el niño no puede deducir de esto otra cosa más que él es un “anormal”, un exiliado en su propio pueblo.

Una cosa parecida ocurre en Juventud, que relata la salida de casa del personaje Coetzee, de sus arduos estudios de matemáticas, al tiempo que sueña con ser escritor. Ya el paralelo de los estudios de matemáticas con un impulso creador en las letras es un elemento de difícil combinación que terminará en una tesis doctoral compleja, poco entendida, que quiere abordar el análisis del lenguaje de Beckett mediante programaciones computarizadas.[8] Aunque el elemento de fractura de identidad en esta etapa está más bien señalado por el deseo de ser admirado y amado por una mujer, a pesar de sentirse insulso, extraño, de más en un mundo que no le pertenece, y que sin embargo es el impulso de una conversión íntima que espera:

Si él tuviera una amante hermosa y con mucho mundo que fumara y hablara francés, no le cabe duda de que pronto viviría una transformación, incluso una transfiguración. (J, 12)

Pero la transfiguración no termina nunca de llegar. En Verano, la etapa de madurez que debía manifestarse como una superación de estos desfaces de reconocimiento se decribe justo como lo contrario, como un acendramiento de los problemas culturales y lingüísticos de una falta de pertenencia, de un hueco en los procesos de reconocimiento. Una extranjería debida al uso del lenguaje, sin posibilidad de rebasamiento y asumida como medio de vida es el tema

reiterativo de este libro. Se enfatizan los problemas de traducción entre el afrikáner y el inglés, y Coetzee problematiza una y otra vez el traslape cultural entre uno y otro, que indica una falta de arraigo al mundo en que se hablan estas lenguas. Esta extranjería ha llevado a María J. López a insistir en que el uso del inglés en las novelas de Coetzee es meramente instrumental, es el inglés de un "experto" y no de un nativo, y por ello no puede evitar ser parte de una "comunidad literaria extraterritorial".[9] Es ésta la comunidad, agregamos, en la que la constante son los problemas de reconocimiento y menosprecio, y en la que Coetzee trabaja en el margen del lenguaje, de los idiomas y su traducibilidad, sin poder —ni querer— asumir su pretendida carga unívoca nacional, tradicional o institucional, que en todo caso termina por ser un uso social artificialmente construido.

VIOLENCIA, SIMULACRO Y LUCHA POLÍTICA

La falta de reconocimiento en un sentido elemental —la humillación, el maltrato y la ignorancia del otro como forma sistemática de menosprecio, de descalificación— se encuentra descrita de forma paradigmática en la narración monológica y delirante de la protagonista de En medio de ninguna parte.

Desde las primeras páginas de la novela, Magda, hija única de un terrateniente blanco en algún lugar de Sudáfrica, en medio de ninguna parte, se narra atrapada en un antagonismo con su padre que no entiende muy bien, pero que describe como una falta de atención y de cuidado desde que tiene memoria, como una colección innumerable no de maltratos abiertos, sino de sutiles gestos de desprecio y olvido que la hacen sentir inservible, fea y estúpida.

La vida solitaria de Magda en la granja de su padre encarna una patología social extrema, en donde la lucha por el reconocimiento y el poder se desvió hacia el desmoronamiento de su personalidad hasta la locura, y quedó anulada su capacidad de reciprocidad con cualquier otro. Aislada, sin reconocimiento, sin una mirada externa que la hubiese salvado, acechada por sus propios fantasmas en un delirio obsesivo, Magda no podrá sino perderse en sus elucubraciones autodestructivas.

Como en Informe Vietnam, esta falta de reconocimiento básica es la que describe Axel Honneth en primer lugar como el emplazamiento de la patología social, la sistemática ausencia de los mecanismos de reconocimiento debida tanto a razones ideológicas de manipulación como a mecanismos de un poder excluyente desplegado como hábito social. Esta patología social tiene lugar en el terreno del enfrentamiento entre padre e hija en esta novela, pasando por una serie de relaciones secundarias que no hacen más que avivar el encono existente entre ellos: las relaciones secundarias del padre con una nueva esposa que lleva a casa, posteriormente del padre con su amante, que es esposa de su criado, y la relación del padre con todos, los empleados de la granja y su propia hija, en calidad de amo, siempre marcada por una altivez colonialista que será la clave del crimen de su propia muerte. En la narración de Magda, estas relaciones pueden parecer enmarañadas más de una vez, dado su discurso envolvente, angustiado, irremediablemente solitario, pero en realidad siempre se presentan describiendo un triángulo compuesto por los ángulos crispados de padre, hija y todo otro que enganche en su relación, siendo el eje de esta triangulación la relación padre-hija y su falta de reconocimiento sistemático.

Así, cuando llega su padre con la que habrá de ser su madrastra, Magda no sale de su habitación, los espía en silencio desde ahí, se refugia previendo un nuevo gesto de desprecio, una nueva palabra de descalificación. En estas circunstancias, la ausencia le parece su (no) lugar natural:

Estaba ausente. Tampoco me echaron en falta. Para mi padre he sido una ausencia durante toda la vida. Por lo tanto, en vez de ser esa calidez femenina que anida en el corazón de la casa y lo alumbra he sido un cero a la izquierda, una nulidad, un vacío hacia el cual todo se derrumba por dentro, una turbulencia amortiguada, grisácea, como una ráfaga helada que se cuela por los corredores, desatendida, vengativa. (ENP, 9)

A la nueva esposa la odia por ser vulgar, por comer sin moderación, por estar en la misma cama que el padre y hacer oír sus suspiros indecentes sin ningún recato. “No por estar unidos somos una familia feliz”, dice con una voz cargada de emoción helada y resentimiento. Hace recordar, de una manera perversa, a Emma de Madame Bovary, aquejada por migrañas que la obligan a encerrarse en

su habitación a oscuras, ensoñando morbosamente con su vida en una gran ciudad y muriéndose de aburrimiento en una campiña provincial. Pero este tedio que también aqueja a Magda en la granja de su padre no será suicida como en el caso de Emma, ni estará alimentado por amantes ocasionales y melancólicas fantasías de vida parisina, como imaginó Flaubert. Su tedio en cambio estará plagado de ideas asesinas, y si hay melancolía en él, estará atravesada por delirios alucinatorios y alimentada por deseos de suprimir a los otros, de desgajarlos, de violarlos, de reducirlos a su condición de cuerpos sin voluntad, comenzando por su propio padre y su madrastra.

Al padre lo matará tres veces.

La primera vez apuñalándolo junto con su madrastra, acción que justifica como el único destino que pudiera tener una virgen solterona, olvidada por todos, extraviada en su resentimiento:

> Soy la que soy. El carácter es el destino. La historia es Dios mismo. Resentimiento, puro resentimiento. (ENP, 12)

La segunda vez a hachazos limpios, poderosos, que seccionan diligentemente los miembros del cuerpo de su padre y los de la madrastra, con el único deseo de acallar sus voces, que persistentes la ignoran y que al mismo tiempo la invita a romper con su propio monólogo que, necio, se continúa hasta el final de la novela sin encontrar respuesta. De tal modo que entre las elucubraciones sobre qué hacer con los cuerpos desmembrados y sanguinolentos, se sigue preguntando: “¿Es posible que yo sea prisionera no sólo de la granja solitaria y del desierto de pedregales, sino también de mi pétreo monólogo? ¿Habré asestado mis hachazos por cerrar siempre sus ojos sabihondos o por acallar su voz?”. (ENP, 22)

El tercer asesinato del padre lo comete habiendo éste convertido a la mujer de su capataz en su amante y estando con ella desnudos en su habitación (la madrastra desapareció de la narración repentinamente en este momento). Tomando una vieja escopeta, les dispara repetidas veces, como a ciegas, como en un juego, a través de una ventana desde el exterior de la casa, por entre las cortinas de la habitación, que le impiden apuntar con una mira definida. Es esta imprecisión

del objetivo del arma la que la anima a disparar de nuevo, hasta oír lamentos que le parecen ser los del padre, chillidos que le parecen ser los de su amante, los de su rival por la atención. Entonces huye, sabiendo que todo ha cambiado para siempre. Camina sin rumbo por los campos empedrados de ese lugar en medio de ninguna parte, queriendo sentirse libre de un peso que ha cargado toda su vida, pero, a pesar de la efímera sensación de libertad que le da el paraje abierto, lejos de casa, le gana la tozudez de su condición, de su enclavamiento en ese extraño lugar indefinido, en el que lo es todo la relación con y contra su padre. Es por esto que las palabras que pronuncia enseguida resumen el sentido agonístico de la novela, es decir, de su propia locura gestada en la pugna con y contra su padre:

Mediante la gestación del conflicto con mi padre espero elevarme hasta salir del interminable marasmo de las meditaciones sobre una existencia desmembrada y erigirme en verdadero agonista, atravesar una crisis para alcanzar su resolución. (ENP, 88)

“Atravesar una crisis para alcanzar su resolución”, ¿no es ésta la enseñanza de toda una vida de lucha por alcanzar el sentido que debía marcarla? ¿No implica esa crisis una resolución del todo lógica, plena de sentido: matar al padre tres veces, queriendo que todas ellas fueran definitivas? Ya no el Padre, nunca más el Padre, muera de una buena vez el Padre. Esta triple invocación de una orfandad auto-infligida es la única secuencia de sentido verdadero en el mundo de Magda, pues es la única forma en que el padre le prestó atención después de haberla ignorado toda una vida. En esta secuencia es natural que ella termine diciendo, manifestando así el amor que en el fondo acompañaba a su odio, a sus interminables meditaciones cargadas de dolor: “Papá perdóname, no lo hice adrede, te quiero, por eso lo hice” (ENP, 112).

El triple asesinato de su padre fue la reiteración de un menosprecio que llegó a su límite, tomando forma como una contradictoria triple petición de amor, como una triple petición de reconocimiento que no pudo sino manifestarse al extremo de la negación absoluta de quien debía otorgar este reconocimiento: dialéctica de final triste, cerrada a su propia extinción, autocancelada. Por eso cada una de las muertes quiso ser definitiva, cada vez más sangrienta, cada vez más

meditadamente justificada en su violencia.

Y sin embargo, para nuestra sorpresa, ninguna de las tres muertes fue definitiva: el padre reaparecerá al final de la novela, enmudecido, viejo, siendo llevado y traído por una diligente Magda a su viejo sillón de cuero para tomar el sol del porche de la casa. En esta reaparición inusitada del padre, la hija se ve embebida de nuevo en hablarle, empecinada en reconstruir una retahíla de recuerdos de la infancia, recuerdos que debían ser tiernos, amorosos: un viaje en tren a la playa, las comidas compartidas en la pensión del camino; el viejo perro que tenían, capaz de reunir al ganado por sí solo; las gallinas pintas; una morera que daba dulces frutos que pintaban el suelo cuando caían al madurar. ¿Cómo es esto posible? ¿Cuál de las versiones es la que el lector ha de tomar como la "definitiva" de la historia contada en la novela? ¿Alguna de las tres muertes del padre, o bien estas narraciones, fueron un mero juego ficcional que quedó atrás para asegurar con más énfasis la permanencia del padre, su inmortalidad a contrapelo de todos los intentos por librarse de él?

La misma pregunta puede formularse sobre las distintas versiones que narra Magda de su relación con Hendrik, el capataz de la granja, con cuya mujer el padre tendrá su última aventura. La tercera muerte del padre se prolonga en prolijas escenas en las que Magda y el capataz cornado limpian la habitación de sangre y queman las sábanas sucias, mientras el padre sufre una larga agonía de días enteros. Ellos ignoran sus lamentos, sus peticiones de ayuda desde la bañera de la habitación. Cuando al fin muere, intentan enterrar el cadáver en una madriguera de puercoespín cercana al cementerio, doblando el cuerpo de las maneras más caprichosas. Entonces, entre el duelo y la venganza, se generará entre ellos una relación de complicidad y miedo compartidos, pero también de deseo.

Es por esto que Derek Attridge pone el énfasis en la poca fiabilidad que tiene en esta novela el narrador en primera persona, que cambia la versión de los hechos una y otra vez, regresando en el tiempo y montando una nueva escena que desmiente la anterior. Esto conduce en su perspectiva a un juego en el que se pierde la "buena fe" en la credibilidad de la historia del "consumidor de novelas", pues es incapaz de contestar a la pregunta "¿qué pasó realmente?". Esta incapacidad de respuesta por parte del lector, originada por la sospecha que levanta un discurso que constantemente se desdice, conduciría —según él— a perder contacto con la realidad social y el compromiso de acción con asuntos como los problemas de género, raciales y las relaciones amo-esclavo que

suponen. Es por esto, concluye, que sería más apropiado apegarse a una lectura realista de esta novela, confiando en que los acontecimientos relatados se refieren a eventos reales, a menos que en una sección en particular haya una indicación de que son producto de mera fantasía o de perturbación mental. Incluso si se concibe esta novela como cercana al realismo mágico, agrega Attridge, el lector no tendría por qué interpretar los eventos narrados sino como excepciones de un discurso que mantiene el equilibrio sobre la diferencia entre realidad y ficción, o entre cordura y locura.[10]

Pero esta perspectiva es obtusa, de poca penetración, pues no contempla las posibilidades de denuncia social y cultural que existen al considerar el discurso narrativo de la locura como central, siendo la excepción que rompe la regla de un discurso de referencia a los eventos "realmente existentes". El discurso enloquecido de Magda tiene justamente más capacidad apofántica o "de denuncia" por venir de una voz acallada programáticamente, como voz silenciada por la razón occidental y sus demandas de orden, sistematicidad y dominio de lo pensado, una razón que expulsa de su dominio, o somete, a cualquier otro discurso que no se atenga a sus propias reglas. De Levinas a Derrida, pasando por Heidegger, Foucault y Deleuze, se pueden obtener las pautas clave de crítica a esta aspiración totalizante, en lo teórico y en lo práctico, de tal razón autocentrada.

Incluso si se piensa en la estructura estilística de la novela se puede obtener la misma conclusión. La numeración con la que está construida la narración puede interpretarse como una llamada de atención al lector sobre la composición de los distintos apartados con relativa independencia unos de otros, y ello, como indica Attridge, puede ser la estrategia estilística de Coetzee para resaltar los aspectos de intensa auto-reflexividad y meditación como rasgos literarios posmodernos que lleva a cabo Magda en su monólogo.[11] Si bien esto es cierto, desde mi perspectiva esta numeración hace referencia más insistentemente a la estructura obsesiva del personaje si se le interpreta desde un enfoque freudiano: la compulsión a la repetición que caracteriza la neurosis obsesiva sólo es posible en un orden riguroso e inmodificable pero artificial, que el obsesivo se autoimpone como andadura de contención de su compulsividad patológica (éste es, por ejemplo, uno de los rasgos más importantes de la interpretación de Freud sobre la paranoia de D. P. Schreber y sus delirios "sistemáticamente" repetitivos, que son andadura de su personalidad enferma).

Cuando esta desarticulación de la razón autocentrada se piensa en el medio social, en donde tiene su repercusión más extensiva, puede plantearse que el monólogo delirante de Magda, justamente, en tanto delirio paranoico, se levanta como denuncia y desarticulación de los mecanismos que componen un todo de relaciones de sujeción y sometimiento que llamamos "entorno político".

Ésta es justo la perspectiva de interpretación de las primeras novelas de Coetzee que propone Robert Pippin.[12] Para él, lo que exponen primordialmente es la arena de combate en la que las relaciones entre unos y otros inevitablemente adoptan las formas de "quién será sometido, bajo la voluntad de quién más, y quién someterá a otro".[13] De este modo, estas novelas pueden interpretarse bajo la lupa nada ingenua de las relaciones de poder y el uso de la violencia en sus formas coercitivas; ya sea desde la perspectiva de quienes defienden, en el nombre de la seguridad, un uso de la violencia racional por parte del Estado con la justificación de hacer posible una convivencia con los mínimos de democracia, progreso y bienestar (la corriente liberal moderna desde Hobbes); o desde la perspectiva de aquellos que critican este uso de la violencia como una máscara y una ideologización de un grupo que quiere someter a otro(s) por razones de una pretendida superioridad racial, económica o de linaje histórico (Marx, Nietzsche, la Escuela de Fráncfort y la corriente pluri-ramificada que los sigue).

El colonialismo como mentalidad de avanzada civilizatoria violenta, criticado una y otra vez en las novelas de Coetzee, despierta la sospecha así, dice Pippin, de ser "la apología del ejercicio de la fuerza bruta de un poder de auto-interés", pero también, y esto es lo que quiero enfatizar en adelante, despierta la sospecha de ser el origen de la locura como su contraparte gemela. Eugene Dawn de Informe Vietnam enloquece en su manía de superioridad y desprecio por los nativos de Vietnam en el medio de la guerra imperialista-intervencionista de los Estados Unidos; el personaje Coetzee hace lo propio en La narración de Jacobus Coetzee, en su incursión en la selva africana y su eliminación colonizadora (y vengativa) de los nativos. En el lado opuesto, el magistrado de Esperando a los bárbaros, en su protección y simpatía con los nativos, personificadas en su extraño romance con una chica bárbara, lucha una y otra vez contra la locura del odio a los "bárbaros", al tiempo que la delata hasta poner en riesgo su propia vida; esos "bárbaros" que se teme, se persigue y se aniquila sin nunca haber probado su peligrosidad real (es éste el odio de una "xenofobia al revés", pues el extraño a quien se odia es el nativo, y el colono, verdadero extranjero en una tierra que no le pertenece, teme y persigue, o persigue porque les teme, a esos

cuya tierra usurpa). En Vida y época de Michel K, como hemos dicho, el sistema de vigilancia y persecución, que se activa en el estado de guerra en su expresión más cínica, conduce a Michael K a un tipo de conversión que se confunde tanto con una manifestación mística de fusión con la Tierra, como con un acto de resistencia civil extremo en la inacción, en la no cooperación extrema. Y en En medio de ninguna parte, la falta de reciprocidad y reconocimiento del padre, encarnación de esta razón colonialista egoísta, autocentrada, lleva a la locura alucinatoria a Magda. Es muy interesante el argumento de Pippin porque enfoca la crítica a la razón colonial de las primeras novelas de Coetzee desde este evento psicológico de desintegración mental por falta de una reciprocidad elemental, de un reconocimiento en el sentido hegeliano que nos interesa:[14]

Las novelas tempranas de Coetzee tienen que ver, en gran medida, con formas de desintegración física y psicológica. Esta desintegración en enfermedad física y psicológica está a su vez ligada con un tema hegeliano que Coetzee, en distintas entrevistas y ensayos, llama “reciprocidad” o, más exactamente, el fracaso de reciprocidad; en términos expresamente hegelianos, el fracaso en alcanzar la mutualidad de reconocimiento y por tanto la perpetuación de las relaciones amo y esclavo en alguna forma (incluso en las relaciones con la naturaleza y con uno mismo).[15]

Hablando concretamente de En medio de ninguna parte, lo que le interesa subrayar a Pippin es la condición de una extrema soledad entendida como una suerte de “carga ontológica”, que nos habla de un “yo que ha fallado”. Es el fracaso de un yo que se ve encerrado en su propio monólogo, que busca en el otro pistas para salir de su encierro, y no encuentra más que esos gestos de desprecio que lo remiten de nuevo a sí mismo.

Sin otros que efectivamente respondan a su llamado, el yo de Magda se pierde en elucubraciones dañinas, autodestructivas, en las que no encuentra justificación del ejercicio del poder del padre, que sin embargo percibe como alguien que necesita de ella precisamente, de ella que fue sometida por su voz y sus constantes atropellos. Con su yo fracasado, fracturado en lo más íntimo, negado hasta el grado en que su soledad es “una carga ontológica”, Magda no puede evitar deslizarse vertiginosamente por la pendiente de la locura.

En este momento es que comienza a escuchar las voces de las máquinas en el cielo. Siendo fallidos todos los intentos por construir una palabra compartida con su padre, con los criados, con cualquier ser humano, la novela cierra con un intento desesperado de comunicación con máquinas en el Cielo, con máquinas que le hablan a Magda con anuncios proféticos y le proponen reflexiones en lenguaje críptico que ella ha de descifrar. Entonces, junta piedras enormes y escribe mensajes en el suelo para que sean leídos por esas máquinas, que sólo escucha y ve ella. Curiosamente le hablan en español, o lo que parece serlo, una lengua tan desconocida para ella como lejana a su mundo. Pero entiende perfectamente lo que le dicen, y ello permite que no se convierta en un animal, que siga siendo un humano, pues están cargadas, dice, de "significado puro", ya que "están vinculadas a significados universales". Uno de los mensajes que le transmiten estas voces se refiere justamente a su relación con su padre (con todo padre, debe entenderse), mensaje que aparece justamente, como dice Pippin, como si fuera una cita exacta de la Fenomenología del espíritu de Hegel:

Es la conciencia del esclavo lo que constituye la certidumbre que tiene el amo de su propia verdad. Pero la conciencia del esclavo es una conciencia dependiente. Por eso, el amo no está seguro de la verdad de su autonomía. Su verdad reside en una conciencia no esencial, en actos no esenciales. (ENP, 177)

Se ve atrapada así en una dialéctica amo-esclavo de absoluta dependencia doble, paradójica y destinada al fracaso, en la que se exige una afirmación de sí en el acto de negación absoluta del otro (en su cosificación, en su esclavitud, como dijo Hegel), al tiempo que se demanda de este otro también, de forma contradictoria, su reconocimiento del amo y por lo tanto se le considera como libre, autónomo, no esclavo. Por esta contradicción, es imposible llegar a lo que Hegel llamó Sittlichkeit o eticidad, ese campo de entendimiento racional e igualdad en donde yo y otro se constituyen como un nosotros, en el que la dialéctica amo-esclavo ha sido superada. Pero para Magda no hay nosotros. Su locura, su discurso delirante de páginas y páginas, es el acta que pone de manifiesto la incapacidad de reciprocidad racional o emocional con quien sea, y por tanto de una verdadera interacción con otros. Por esto su yo está permanente roto, fracturado, y su mente se ha extraviado en una locura sin retorno a la razón.

En este sentido, el suyo es un discurso perturbado, sí, pero que paradójicamente está colmado de verdades que denuncian, que tienen fuerza social de delación. El yo enfermo de Magda representa también, en muchos sentidos, al yo aprisionado por la dialéctica de la colonización, la cual expone la incapacidad de reconocimiento entre señor feudal y esclavos/criados. La enfermedad de Magda se acelera al constatar que su padre trata a los sirvientes como instrumentos: da órdenes tajantes, inopinables; utiliza, por ejemplo, a la mujer de su capataz como objeto de placer, como un juego al que tiene derecho por ser el señor de la casa. Esa exposición de fuerza cínica, ese poder incontenido del que es soberano absoluto de su tierra, es el que la lleva al intento de triple parricidio (que no sabemos si fue real o manifestación de su yo alucinatorio) y a su diálogo postrero con las máquinas del cielo.

Su mundo terrestre no obedece más que a la ley de un hombre, de su poder sin límites; y su mundo celeste no obedece más que a la ley de su necesidad de correspondencia de un diálogo inexistente. Magda está perdida en medio de ninguna parte, en el corazón de la tierra, en donde no hay una ley de todos, de un nosotros. La "nada" de las relaciones con el mundo y con el otro impera aquí. Su mundo es una "región fuera de la ley", y por esto, al final de la narración monológica de su fractura mental se pregunta, sin haber resuelto la angustia de su nada:

¿He llegado alguna vez a explicar o si acaso a entender qué he estado haciendo aquí, en una región fuera de la ley, en la que las barreras que nos protegen del incesto a menudo están derruidas, en la que pasamos días envueltos en un asilvestrado torpor […] ¿Qué he estado haciendo en esta frontera de barbarie? (ENP, 188)

Lo que delata la historia de Magda es, desde esta perspectiva, la relación de imposición de fuerza y escape de la fuerza, de la tensión de sometimiento y liberación, que se concentra en la figura del soberano, tanto en su propia historia de resquebrajamiento emocional y mental como en su simbolismo con el abuso de poder colonial, que es el trasfondo y al mismo tiempo la contraparte política de la novela.

La región del “soberano”, tal como quiere Derrida, es la región “fuera de la ley” en donde opera un poder tal que no tiene bridas ni contención alguna, que en muchos sentidos es equiparable a la bestialidad.[16] El soberano, por estar fuera de la ley o por encima de ella, es el que tiene la capacidad de nulificar —hacer nada, dar la nada— a cualquier otro, sin contemplaciones, sin ponderaciones; es el que puede disponer de la vida o la muerte a su voluntad.

El soberano es excepcional. Su excepcionalidad radical por encima de toda ley, fuera de la ley, se traduce como la fuente de una negación sistemática sobre su mundo y sobre otros, por tanto es aquel que lleva en sí “la nada” como potencia de negación, digamos; es aquel que puede administrar “la nada” para otros, de forma diligente y sistemática: puede humillar a otro hasta conducirlo a su propia autonegación, tal es el caso, por ejemplo, de los esclavos negros en el sur de los Estados Unidos en el siglo XIX, bajo la tutela absoluta de un señor hacendado, [17] o el del nativo negro en Sudáfrica hasta muy avanzado el siglo XX. Es aquel que puede negar la identidad ciudadana y el valor moral, social o político de otro hasta hacerlo una nulidad; en el caso por ejemplo de la negación del obrero asalariado o del campesino empobrecido aún en nuestros días, que no tienen derecho alguno en su situación de marginación extrema, salvo a la participación ficticia en el reparto de derechos o en la política de la acción afirmativa como compensación histórica a los maltratos hechos a su grupo cultural. En su extremo, es el que puede matar a otro haciéndolo nada, un cadáver más solamente; ya sea en el caso del soldado que es enviado como frente de batalla siguiendo órdenes, o en el de las víctimas de un Estado soberano que se pronuncia como nación poderosa a condición de eliminar a aquellos grupos que son “inferiores” o un estorbo en su plan expansionista (judíos, gitanos, chicanos, etcétera).

Ahora, ¿no es ésta la mejor descripción del padre de Magda, egoísta, soberano excepcional, dueño absoluto de su tierra y de los que en ella habitan? Y aún más: ¿no está comprometida ella misma en el intento por convertirse en una especie de soberano bestial, al momento que mata a ese otro soberano que es su padre? Como insiste también Derrida, no puede haber dos soberanos en un mismo terreno, uno de los dos ha de morir o someterse para que el otro se levante como tal: “La soberanía no se comparte, es indivisible. El soberano es único (soberano) o no es”.[18]

El juego que propone la novela es el de la lucha entre un soberano y los sujetos a los que somete, que hace nada. O bien, el juego entre dos sujetos que se desplazan y se oponen en la pretensión de ser soberano único, y por ello uno aniquila al otro a toda costa, lo hace nada. Incluso si se interpreta la voz de Magda como la voz femenina, acallada por la voz dominante del padre colonialista, viril, que no admite una réplica o una verdadera participación de la voz de una mujer aunque ésta sea su hija, el resultado es el mismo: se trata del juego de darse la nada, de hacer nada al otro.

El efecto nihilista de estos desencuentros entre yo y otro, entre miembros de culturas distintas en el marco de la crítica al colonialismo, y desde la perspectiva de la fractura mental que denuncia Coetzee en esta novela, es una invitación a repensar el tema de la nada como poder nulificador de alguien sobre otro.

Este efecto nihilista, este poder "dar la nada" a otro hiriéndolo, humillándolo, menospreciándolo, matándolo, puede dar como respuesta una violencia que haga de contrapeso. Es la violencia de reacción de la que hablábamos más atrás, una violencia que responde a una primera violencia originaria, en la que se nace y que persiste en cada uno de los momentos que se viven en un mundo ya sostenido y estructurado por ella.

Frente a la potencia de anulación de otro de esta primera violencia, frente a su poder de hacerlo nada, las novelas de Coetzee aportan las herramientas para resistirse a ella, dejan entrever los disparadores de una acción de resistencia al poner a sus personajes en un extremo en el que ya no tienen por qué seguir la dialéctica de sometimiento/sumisión, de poder del soberano y el(los) sujeto(s) que lo obedecen. Frente a una nada que se da, que aparece en el mundo como dato primero (en la cadencia levinasiana, il y a: nada), que se impone como medio de nihilización originario, aparece la resistencia de otros que no la aceptan.

La de Magda es la voz femenina acallada por la voz dominante del Padre colonialista. Representa así la voz que puede levantarse contra el colonialismo en nombre de las mujeres que son sometidas y destinadas a un lugar de inferioridad en la Hacienda. También el juego entre vida de campo/provincia y vida de ciudad supone en esta novela, como también en Vida y época de Michel K y Desgracia, una crítica a los procesos del colonialismo, en los que insistieron, por ejemplo, Sartre y Fanon y desde los que proponen ya una posición inicial de resistencia. ¿Cómo? Una de las estrategias del poscolonialismo es sembrar una

violencia en el lector contra sí mismo, la violencia que nace de advertir su co-responsabilidad en el sistema de explotación y ganancias culturales del colonialismo al que pertenece de hecho. Como dijo Sartre, todos somos ese hombre: “un hombre, entre nosotros, quiere decir un cómplice, puesto que todos nos hemos beneficiado con la explotación colonial”.[19]

Pero la estrategia de resistencia intersticial, veremos, no comienza en el llamado a la unión de todos, apelando a una ingenua uniformidad de resistencia, como si siguiera el viejo estilo marxista —¡Proletarios de todo el mundo, uníos!—, que todavía renueva Sartre cuando lee a Frantz Fanon en el entorno colonialista —“¡Indígenas de todos los países subdesarrollados, uníos”.[20] La resistencia intersticial no comienza en la unidad sino en la multitud, como Hardt y Negri discuten,[21] siguiendo una inspiración deleuziana central: la multitud de aquellos que se unen no por un mismo proyecto ideológico y una misma idea de revolución de clase (términos que fácilmente pueden llevar a su propio encerramiento ideológico), sino por una misma intensidad afectiva, la ira sufrida, acumulada, lista para ser disparada.

LA HOSPITALIDAD Y LA IRA COMO DISPARADORES DE LA ACCIÓN

Una rabia achispada ha despertado en mí

en contra de su crudeza y su indiferencia.

(EH, 144)

La extraña hospitalidad

La historia contada en La edad de hierro es una indagación y una transgresión. Indaga en primer lugar sobre las formas en que la hospitalidad, y una ira

impotente que la acompaña, conducen a una inversión de todas las cosas, esto es, a la transgresión de la ley bajo cuyo mandato se sostiene el todo. En esta transgresión se invertirá lo que se consideraba saludable y decente; paralelamente se invertirá la imagen de quien se consideraba enfermo y peligroso en y por su indecencia. Las consecuencias de esta doble inversión higiénico-moral que consigue aquí la narración de Coetzee será la preparación del terreno para una resistencia intersticial, su disparador social. Así, se aloja de manera disruptiva la relación entre el mundo moral y el mundo político en esta novela.

La historia contada transcurre de la falta de nobleza y la desesperanza hacia un camino de conversión íntima en donde la hospitalidad y la ira jugarán un papel central. La Sra. Curren se entera de que tiene cáncer. La rabia la invade, la impotencia alimenta esa rabia, y justo el día en que el médico le da esta terrible noticia se encuentra de regreso a casa con un indigente apostado en su jardín. Innoble, sucio, impertinente ese día más que ningún otro, interpreta su presencia como un castigo adicional. Le dice a voz en cuello que se vaya, que no tiene derecho a estar ahí. Piensa que es un “carroñero” más de Ciudad del Cabo, un homeless más de esos que se ven por todas partes y no hacen más que enturbiar el paisaje urbano y ocupar los espacios que no les pertenecen.

La res pública tiene sus límites, su ley y sus códigos de aceptación, y él está fuera de ellos, tiene que estar fuera de ellos. Pero el dolor que le provoca el cáncer hace que la dureza de este decidido desprecio se suavice, es decir, que lo comience a ver como un ser humano, y lo invita a pasar para darle algo de comer, para intentar indagar por qué vive en la calle y, con el tiempo, para confiarle algo esencial de su propia vida. Al principio lo intenta emplear como jardinero, sin obtener ningún éxito; otras tareas fáciles que intenta asignarle fallan también. Al final de estas tentativas de incorporación en su dimensión de trabajo decente, de algo provechoso a lo que pudiera dedicarse, y así salvarse, reincorporarse al mundo, se enterará de que sabe conducir y le pedirá el favor de transportarla en su viejo automóvil, que necesita de un empujón para arrancar. Ahí comenzará la verdadera reciprocidad entre ellos y la inversión insospechada para el lector: el más despreciable de los habitantes de la ciudad, aquel de quien se piensa que no merece en ocasiones siquiera ser visto, adquirirá el papel de confidente y amigo. E incluso más, será la ocasión de una transformación tan radical para quien lo recibe en su casa que se puede calificar de redención, de conversión.

Todo se alterará para la Sra. Curren gracias a la extraña hospitalidad a la que así se ve obligada en un principio, pero que después será la condición sine qua non para la apertura de su propio acontecimiento de conversión. La hospitalidad sin condiciones quedará así unida en esta historia a un peligro ingente que abre: el peligro de ya no ser sí mismo, de perder la seguridad de quien se es, la amenaza a la rutina y a las andaduras que aporta el mundo que hemos hecho nuestro y a nuestra medida para hacerlo confiable, maleable, pacífico, la civitas Dei en la tierra.

La pregunta ¿puedo entrar, soy bien recibido?, ¿soy acaso recibido?, la pregunta sobre la hospitalidad sin condiciones, esa que llama Jacques Derrida hospitalidad absoluta, es la que pone todo mi yo en cuestión, y lo hace al ser petición de entrada, de recibimiento por parte de un extranjero en el sentido más radical de la palabra: aquel que no sólo viene de otras tierras, sino que no se le da el estatus de pertenencia en general, el paria, el sin techo y sin ley, el bárbaro o el excluido en una especie de exilio interior. Es, pues, la pregunta de(l) extranjero por excelencia, de aquel venido de fuera, cuyos modos de comportamiento y la lengua que utiliza nos parecen extravagantes, poco aceptables.[22]

¿Y qué pregunta más acuciosa que la del indigente que nos cuestiona incluso sin formularla, en esa forma callada y persistente de su sola presencia de extranjero extremo, con su ropa hedionda, con su lenguaje disparatado o abiertamente enloquecido, con su aliento permanentemente alcoholizado, con su falta de integración a una vida productiva y ordenada, ese extranjero extremo que vive en nuestra ciudad sin ser parte de ella, en sus bordes, ensuciando sus bordes? La única hospitalidad posible para él será la que pone el Estado y su aparato legal “humanitario”: es recibido y apoyado, pero sólo en los refugios designados (que suelen tener condiciones de pobreza y suciedad enormes); se habla con él, pero sólo con el lenguaje paternal de la ayuda psicológica y del asistencialismo social que conducirá sus pasos en adelante y lo salvará de su propia “locura”; puede pasar la frontera, pero sólo asumiendo el poder de los aparatos policiacos que lo miran con desconfianza. Esto es, se le brinda la hospitalidad condicionada que, como argumenta Derrida, no es una verdadera hospitalidad, pues admite al extraño, sí, pero bajo las normas y límites de aquello que constituye lo propio, y por ello es en realidad una absorción más que una inclusión simétrica o un reconocimiento: exige que el recién llegado revele sus intenciones, que diga su nombre y declare su estatus económico, que se atenga a los marcos jurídicos y políticos del derecho de asilo, que aprenda los modos y figuras de la historia de los propios, su simbología cultural y su genealogía en la formación de sus

instituciones, etc. Esta demanda política y jurídica interminable es la condición de la absorción del otro sin posibilidad de reconocimiento en tanto que otro. Por lo tanto, es la cancelación de una hospitalidad absoluta.[23]

A contrapelo de esta demanda siempre condicionada de una hospitalidad relativa, La edad de hierro pone en juego la posibilidad de una hospitalidad absoluta. A diferencia de la demanda condicionada relativa a las leyes, a la exigencia de responder a las leyes propias, las de casa, nuestra Sittlichkeit efectiva, esta novela pone en juego una admisión excepcional de un extraño. En el tono de la meditación derridiana, podemos decir que en la posibilidad de esta hospitalidad absoluta se quiebran las distinciones entre lo familiar y lo extraño, entre lo conveniente y lo inconveniente, entre la soberanía del anfitrión y la vulnerabilidad del que ruega por hospitalidad, en suma, entre el que está dentro de la Ley y el que está fuera de ella. Estas distinciones de una rígida condicionalidad de lo propio se rompen en el raro gesto de la Sra. Curren, al dejar entrar al indigente en su casa y adoptarlo poco a poco, al tiempo que se deja adoptar por él. Entonces su yo sufre el desafío de sus propias reglas y, desarticulado por entero, gracias al auto-desafío de esta desarticulación radical, le adviene el acontecimiento de su conversión.

Este acontecimiento de conversión, en y por la hospitalidad sin condición, comienza por el reconocimiento de los nombres. No por la exigencia de revelar la identidad y exponer el nombre ante la ley, para después, como dice Derrida, en todo momento responder (someterse) a esa ley, sino en la donación de expresión del nombre cuando se mira a los ojos al otro en un plano de verdadero reconocimiento.

El nombre de él es un descubrimiento: detrás de esa ropa sucia, de su indecente hedor a alcohol barato, a pesar de su inconstante aparición fantasmagórica en su jardín, tiene un nombre por el que responde, si bien de forma vacilante: Sr. Vercueil, Verkueil, Verskueil… (EH, 45). La ambigüedad del nombre cuando él se lo dice puede deberse al alcohol que le agarrota la lengua, pero también, más seguramente, a la intención de Coetzee para decirnos que no es el nombre como sometimiento a una ley de hospitalidad lo que se juega aquí, sino el nombre como ambigüedad de otro que siempre se nos escapa. y con el que, sin embargo, paradójicamente es preciso comprometerse en y por su ambigüedad.

El nombre de ella, Sra. Curren, es una confesión y una donación. Al pronunciarlo le entregará la triple intimidad de sus padecimientos: de su

dolorosa enfermedad, de su distante relación con su hija y de su hartazgo del estado de guerra que se vive todos los días en Sudáfrica. La suma de esta triple intimidad es su ira acumulada. Veremos las inflexiones sociales que le da Peter Sloterdijk a tal acumulación de la ira y la extensión que puede trazarse en esta novela.

Entre la hija ausente, el Sr. Vercueil y la Sra. Curren se tejerá una triangulación más que incidental: las tres aristas de su diámetro serán la pauta del acontecimiento de conversión que plantea la novela y que se encuentra en la tensión de una búsqueda de reconocimiento. La narración es una larguísima carta dirigida a la hija ausente, y los motivos de inclusión del indigente en la vida de la Sra. Curren son también los motivos de su súplica de reconocimiento a la hija. Pero este reconocimiento nunca llegará. Aunque sí el que se gana entre Vercueil y ella: verdadero reconocimiento de los excluidos que se encuentran. Se trata de una triangulación que se continúa a lo largo de todo el libro, en su petición de que Vercueil le lleve la carta a su hija:

Si Vercueil no te hace llegar estas páginas, nunca las leerás. Ni siquiera sabrás que han existido. Cierto volumen de verdad nunca se encarnará: mi verdad, que viví en esta época, en este lugar. (EH, 148)

Se plantea aquí la necesidad de que la verdad se “encarne”, de que sea sabida por aquél que es su destinatario. ¿Cuál es esta verdad? Tiene una arista doble: por una parte, la intimidad rota de la Sra. Curren con su hija, expresada en el cáncer que padece: una podredumbre interna que la carcome día con día. Por otra, la decisión de prenderse fuego como acto de protesta frente a la guerra, frente a la persecución policial y el asesinato de los niños-soldado que atestiguará. En la doble arista de esta verdad impostergable, veremos, la resistencia a un Estado militarizado se une al mundo de la intimidad como su posible puesta en acción.

Una vez alojado el Sr. Vercueil en casa, Coetzee da un nuevo giro a la historia: Florence, la señora que ayuda con las labores domésticas, trae consigo a sus dos hijas y a su hijo, Bekhi, quien jugará un papel central pues es uno de los niños-soldado que será asesinado por la policía militarizada en una de las zonas más conflictivas de la ciudad en guerra. Sin éxito, la Sra. Curren intenta convencerlo,

a él y a un amigo de su edad que se refugia en su casa tras las persecuciones policiales, de que la guerra es un juego que no vale la pena jugarse, de que es algo instrumentado como un negocio para favorecer a unos cuantos, y una trampa para los jóvenes idealistas como ellos. Todo intento de disuasión falla, y un mal día se enterarán de que los muchachos han desaparecido y van en su búsqueda por los suburbios más depauperados de Ciudad del Cabo. Lo que encuentran es desconsolador: en medio de una plaza pública están tendidos varios cuerpos sin vida, nadie los ha removido por horas, en un intento desesperado por retener la memoria colectiva del hecho atroz. Vencida, ella regresa a su casa y unos días después aparece el amigo de Bekhi, John, a quien creían muerto, que se esconde una vez más en una habitación de la casa, con una pistola entre las manos, paralizado de miedo. Sigue un crudo episodio en el que llega la policía, que expulsa a la Sra. Curren de su propia casa, y va tras él. Se oyen disparos y tras unos momentos sacan el cadáver en una camilla, con una sábana sucia cubriéndolo. Ella hace intentos desesperados por acompañar al joven caído en una ambulancia, pero los policías se lo impiden. Entonces monta en cólera, se pierde en su desesperación, y a pesar de los intentos de una guardia por llevarla de nuevo a casa, se va para otro lado y se refugia bajo un puente, envuelta en una cobija con la que ha alcanzado a cubrirse antes de salir. Bajo el puente, una pandilla de niños la molesta, sin misericordia le abre la boca con un palo buscando piezas dentales de oro. Ella se defiende débilmente, pero está vencida y se deja manipular, sucia entre sus propios orines. En ese momento, como una aparición salvífica, aparece el Sr. Vercueil, su ángel guardián, quien la carga en brazos y la lleva a un lugar seguro unas calles más lejos. Tendrán una conversación sobre los niños muertos, sobre el sinsentido de todo lo que ha ocurrido, sobre esa verdad que ella insiste en poner en palabras. Así, aún con el dolor, la impotencia y la rabia contenidos, reitera:

No he cambiado de opinión […]. Sigo detestando esas llamadas al sacrificio que terminan con jóvenes sangrando en el barro. La guerra nunca es lo que finge ser. Rasca la superficie y encontrarás, invariablemente, viejos enviando a jóvenes a morir en el nombre de alguna abstracción. (EH, 185)

¿Cómo es que el estilo crudo, casi periodístico, que aquí utiliza Coetzee se liga a la reflexión crítica moral y política que le interesa poner en juego, es decir, a la

demanda por la verdad que se entreteje con este estilo? He sostenido en otro lugar que la densidad del estilo literario puede equivaler a —o sustituir abiertamente— los procesos racionales por los que la filosofía se hace de una verdad. La inmediatez con que es presentada una situación literaria es inescapable para el lector, y la densidad del estilo lo atrapa de un solo golpe, instantáneamente, con la fuerza de las imágenes literarias que lo anegan densamente hasta el cuello y le impiden dar un paso sin que se le vengan a la memoria. Se trata de una reiteración de las imágenes literarias, de una verdadera obstinación que lo persigue, y que no requiere del detour filosófico por largos argumentos de prueba y convencimiento racionales. Permítaseme recuperar el lema que defendía en ese ensayo: la palabra convence, la densidad del estilo arrastra.[24] Para decirlo con una metáfora más: la fuerza de la literatura consiste en abrir una verdad con la brutalidad de un estilo que no deja escapatoria. Se trata de una fuerza en bruto que sin ambages golpea al lector y, para repetir la conocida fórmula de Sartre, lo "pone en situación de compromiso" de inmediato, esto es, lo pone en una perspectiva de verdad que lo compromete a asumir a cuestionarse una perspectiva moral al respecto.[25]

La evidencia con que están cargadas las imágenes literarias, su carácter apofántico de denuncia que abre la verdad sin importar las consecuencias, es así el equivalente a una demanda moral inescapable. Por supuesto, el lector puede hacer caso omiso a esta demanda, puede tomar la literatura como mero divertimento o evasión, o incluso hacer mofa de ella desde una posición cínica o nihilista, pero ésta es una elección que tomó después de haber sido cuestionado por la fuerza de la imagen y, en todo caso, su evasión del cuestionamiento podrá adquirir todas las formas del mentirse a sí mismo que Sartre describió como "mala fe". Todo ello no evita que la literatura haya funcionado ya como disparador de la acción: en ella están ya los elementos de la denuncia y de la indicación de compromiso, de la verdad abierta así y la condición moral que demanda. Lo anterior es evidentemente cierto respecto del brutal estilo de las novelas del Marqués de Sade o de Georges Bataille, o bien de la literatura intimista de Dostoievski o Kafka, para citar algunos casos paradigmáticos en que el estilo literario está colmado de imágenes que no admiten postergación, que golpean de frente. Pero, ¿también es cierto hablando del estilo sobrio y deliberadamente parco en recursos literarios, aunque sobrecargado de elementos (auto)reflexivos, de las novelas de Coetzee?

Samantha Vice ha hecho esta conexión entre el estilo literario, la demanda por la verdad y el punto de vista moral que pone en juego Coetzee en La edad de

hierro. Lo que pone en juego el compromiso ético de esta novela, sostiene, es el enfrentamiento a un “totalmente otro”, que es aquel que se resiste a que se le comprenda, a que se le interprete desde los códigos de simpatía o cercanía emotiva que se tienen al uso, desde lo que puede llamarse en general “amor”. Es en estos casos en los que es más difícil encontrar una cercanía entre amor y verdad, cuando el otro es lejano y en esta lejanía nos parece lo más natural despreciarlo, de antemano y sin miramientos. Y, no obstante, en esta lejanía, en y por esta ausencia de su conocimiento, se nos exige una sim-patía con el otro:

Existe un amor que no es conocimiento del individuo sino aceptación de lo incognoscible, y es aquí donde la simpatía y la confianza parecen inmerecidas o gratuitas, y donde el conocimiento parece imposible, ya que la tarea de reunir el amor y la verdad es lo más difícil y demandante.[26]

Este tipo de amor, que no es conocimiento del individuo sino su aceptación como alguien incognoscible, incondicional e incondicionado, es el que resuelve la oposición, aparentemente irreconciliable, entre la demanda de una “mirada fría” que objetivamente busque la verdad, y la valoración moral, siempre susceptible de estar sesgada desde el interés o la biografía personal que la despierta. Es esta extravagante conciliación entre verdad y amor la que se expresa en la confesión de la Sra. Curren:

Le doy mi vida a Vercueil para que se haga cargo. Confío en Vercueil porque no confío en Vercueil. Le quiero porque no le quiero. Me apoyo en él porque es una vara quebradiza. (EH, 150)

Y más adelante, aún con más claridad, expresa ese autodesafío ético frente a otro que la impugna, que pone en entredicho todos sus códigos y ordenamientos de vida, que fragmenta su yo y su egoísmo para dar paso a la transfiguración o resemantización que pide la verdadera conversión, expresada como la única salvación posible para ese yo:

No quiero morir en el estado en que me encuentro, en un estado de fealdad. Quiero que me salven. ¿Cómo puedo salvarme? Haciendo lo que no quiero hacer. Ése es el primer paso: que tengo conocimiento. Tengo que querer, en primer lugar, a quien no se pueda querer. No es el brillante Bheki, sino a éste. Está aquí por una razón. Es parte de mi salvación… No puedo encontrar el deseo de amarlo, de querer amarlo, de querer querer amarlo. (EH, 155)

La reiteración de esta imposibilidad, "no puedo querer querer amarlo", es la puesta a prueba de esa incondicionalidad ética que pide Derrida para una auténtica hospitalidad. En el carácter contradictorio, o más bien paradójico, de la figura del indigente que nos redime socialmente, se encuentra la verdadera tarea ética implicada en el estilo intimista de la larga carta de la Sra. Curren. Ahora bien, ¿no es la hija de la Sra. Curren el destinatario que nos representa a todos nosotros? ¿No somos con ella ese destinatario de la verdad que debe ser escuchada y "encarnarse" en nosotros? El constante llamamiento en la carta a no perder el "ojo frío" de la verdad con que deben verse los acontecimientos, al tiempo que es imposible no perderse en un momento de emotividad indignada frente a ellos, de ira incontenible, es la respuesta afirmativa a esta pregunta. En la novela todos estamos convocados a seguir la verdad denunciada, que no simplemente descubierta, en y por la contingencia de las relaciones particulares emotivas de los personajes, y no desde una supuesta problematización universalista de los temas de injusticia, guerra, racismo o de enfermedad social.

De esta manera, el estilo de La edad de hierro nos coloca en la perspectiva de una ética íntima en la que no pueden dejar de confluir la demanda por una verdad sin disfraces y el acceso emotivo a ella. Esta entrada, o expresión iracunda, es la que puede llevar a un momento de auténtico quiebre con el estado de cosas social y político.

La ira con contención

¿Existe un tipo de ira que lleva a la resistencia política? En La edad de hierro esta surge en el momento de indignación ante la ejecución de los niños rebeldes, de la rabia ante la guerra que se justifica por ideales abstractos, en paralelo con la rabia y la impotencia por el padecimiento de cáncer de la protagonista. Se juega aquí una interesante doble referencia: la causa de la ira es el avance del cáncer que ataca al cuerpo, al tiempo que la guerra es un cáncer que avanza sobre la sociedad y no puede sino generar ira.

Pero ¿cuál es el nexo entre la ira así surgida, como momento explosivo que no puede contenerse, y la resistencia política que ha de cocinarse en la lenta fragua de una temporalidad social extendida? Si la resistencia intersticial no sólo es un momento de oposición fugaz, si ha de extenderse y estar contenida en el tiempo como acción permanente de dislocamiento y disolución de las sedimentaciones sociales, es decir, si ha de tener una efectividad real como táctica de lucha, ¿cómo asume el momento iracundo que se expresa en la forma de una súbita violencia destructiva? La primera idea de la Sra. Curren tras los acontecimientos de una guerra sin sentido es prenderse fuego como acto de protesta extremo, como espectáculo que hablaría de una resistencia que de antemano sabe fallida.

Una vieja se prende fuego, por ejemplo. ¿Por qué? ¿Por qué la han vuelto loca? ¿Porque está desesperada? ¿Porque tiene cáncer? He pensado en pintar una letra en el coche a modo de explicación. Pero ¿cuál? ¿A, B, C? ¿Cuál es la letra adecuada para mi caso? ¿Y de todas maneras, para qué explicarse? ¿A quién le importa más que a mí? (EH, 131)

Pero, tras dudas que la atormentan permanentemente, al final no lo hará. Se quedará en un “sí-no” inconcluso, en una indecisión que siente como el impasse de su ira frente a una época injusta por la que tendría que pagar sólo ella, frente a un poder que se traga todo y que no se detendría por su muerte absurda (EH, 134). Por esto rechaza la ayuda que le ofrece Vercueil, ahora amigo y confidente, para dar ese último paso. Rechaza la caja de cerillas que le extiende, incluso su ofrecimiento de llevarla a un precipicio nada transitado para que se aviente de él. Algo de esperanza la detiene, a pesar de la indignación de haber visto los cuerpos de los niños tirados en la calle tras ser asesinados. Por esto le confía tras ese momento de indecisión:

Ahora que ese niño está enterrado y caminamos sobre él, déjeme decirle algo, cuando camino por este país, por Sudáfrica, tengo cada vez más la sensación de estar caminando sobre caras negras. Están muertas, pero sus espíritus no las han abandonado. Están acostadas, densas y atrapadas, esperando que pasen mis pies, esperando que me vaya, esperando levantarse otra vez. Millones de lingotes flotando bajo la piel de la tierra. La edad de hierro esperando el momento de volver. (EH, 144)

La “edad de hierro” se refiere a un momento de revancha histórica, de justicia, de vuelta de la gente de color que ha sido victimizada. Se refiere a una sabiduría que se enquista en la piel, que la penetra y fluye en la sangre, que hierve de indignación y hace brotar los contenidos de una historia entera de la racionalidad que avanza sometiendo, dicho à la Benjamin, una historia de civilización que es en realidad de barbarie. Pero es una sabiduría que también está cargada de una esperanza surgida en medio del caos de la guerra que no la agota.[27] Por esto, la indecisión de la Sra. Curren sobre prenderse fuego o no hacerlo no agota los recursos de resistencia de la “edad de hierro”. Prenderse fuego habría acabado, si acaso, en una demostración cíclica de inconformidad y denuncia, es decir, en una reiteración de los términos de disidencia que vuelven a sí mismos sin verdadera capacidad de transformación de las cosas. Termina en noticia trágica, en nota incidental de una medida extrema frente a un estado de cosas tan astuto que la integra y la debilita como información mediática (en este sentido, cabe recordar lo que ha ocurrido mediáticamente en los últimos años con los casos de autoinmolación de los monjes budistas en el Tíbet en su protesta frente a la ocupación china). Por esto en la novela se narra cómo los niños, al ver personas arder, no expresan terror alguno, al contrario, echan más gasolina a los cuerpos y se ríen.

Incluso, tras su aparente irracionalidad, el prenderse fuego sigue un fin bastante racional en su demostración de insatisfacción: persigue romper con la idea de expresión de disidencia a través de los canales institucionales reconocidos —el acuerdo político, el diálogo, el seguimiento de los procesos jurídicos de desacuerdo— para poner en su lugar una exposición brutal de violencia que busca desestabilizar el estado de cosas. Pero, aunque aparentemente consigue un quiebre del sistema, sólo consigue revigorizarlo y endurecerlo más, pues sus

dispositivos de racionalidad se rearman en el enfrentamiento del salvajismo de la exposición del cuerpo en llamas, reafirmando que esta manifestación se debe a una decisión que prueba su mismo sinsentido al estar “fuera de la ley”. Dicho con una metáfora irónica, prenderse fuego no pone en llamas al sistema; su irracionalidad aparente es tragada por el sistema de una racionalidad absoluta que, al integrarla como aquello que debía estar contenido y explicado por ella, sabe sacarle provecho.

Pero cabe preguntarse de nuevo si habrá lugar para una ira que no termine siendo tragada por la racionalidad que todo lo administra y lo domestica, hasta el intento más violento de romper con ella prendiéndose fuego. Una ira que no sea enfrentamiento y oposición, sino desarme desde dentro, dislocación interna de los mecanismos que sostienen el conjunto de recursos de domesticación y absorción de un poder que se quiere único y sin fisuras. Entonces preguntamos: ¿la ira se expresa sólo como momento explosivo de violencia, o puede contenerse y canalizarse en series de acciones de resistencia sin que pierda su fuerza disruptora?

Preguntamos así por una ira con contención respecto de su arranque brutal, ciego, desorganizado, que suele conducir a consecuencias no queridas ni previstas. En un arranque de ira al atestiguar el asesinato de los niños, por ejemplo, la Sra. Curren quiere prenderse fuego, aunque pudo haber decidido tomar el arma que escondía uno de los niños y abrir fuego contra los agentes militarizados del Estado, sumarse al movimiento guerrillero, hacerse matar en un acto de heroísmo inútil. Una ira con contención evita este arranque súbito, ya que puede orientarse según los canales intersticiales de resistencia, con previsión de sus consecuencias y sostenida según la organización de los disidentes.

En La edad de hierro, el agente que hace posible esta ira contenida, que la reconduce como disparador de la acción de resistencia, es el Sr. Vercueil, el indigente que nadie ve, que todos desprecian, que es como un fantasma en la ciudad, y que sin embargo se convertirá en algo así como un enviado que ella adopta cuando él la ha adoptado a ella. El Sr. Vercueil encarna así la metáfora del agente de renovador de nuestra percepción e interacción con el mundo, teniendo que ser paradójicamente aquel que no es tomado en cuenta e incluso es despreciado de forma abierta. La inversión de nuestro campo significativo entero, de aquello que opera con las reglas de la inclusión, la exclusión y de lo que es considerado relevante en un orden acostumbrado, sólo es posible es llevado a cabo por quien no había sido admitido en estas reglas, y que al hacerlo

transforma nuestra idea de hospitalidad y orden en la casa. Los días pasados, la tradición y los recuerdos que amparaban el orden de casa, se han ido para siempre, o más bien se han transfigurado para convertirse en otra cosa. Teniendo como testigo de ello a Vercueil, la Sra. Curren toma una vieja fotografía en la que aparece su hija siendo apenas una niña y escribe:

Dies irae, dies illa en el que el ausente estará presente y el presente ausente. La foto ya no enseña quién había aquel día en el marco del jardín, sino a los que no estaban allí. Guardadas todos estos años en lugares seguros por todo el país, en álbumes y cajones de escritorios, esta foto y miles como ella han madurado sutilmente, se han metamorfoseado. (EH, 128).

La referencia que inserta aquí Coetzee pertenece al canto gregoriano del siglo XIII sobre el Juicio final, "Dies irae, dies illa", "Día de la ira, aquél día… en el que los siglos se reduzcan a cenizas". En la fotografía se dejan ver los motivos de aquel pasado que muere para convertirse en otra cosa: la campiña colonial, el cuidado de los jardines de la casa grande a cargo de los sirvientes de color, las viejas añoranzas del abuelo ordenándolo todo. El "día de la ira" se despierta para romper con todo esto como en un juicio final local, y sin embargo no se plantea como una destrucción violenta, sino como una maduración sutil de los viejos fantasmas del pasado, como una metamorfosis de lo que valía antes y ahora ya no. La metamorfosis aludida en este pasaje, como plantea David Attwell, tiene que ver con el momento ontológico de transformación de la identidad de la Sra. Curren y todo el conjunto de formas de valor y de conocimiento en el mundo colonial.[28] Sin una ira que se asuma de forma contenida, de manera sutil, la metamorfosis caería en el riesgo de convertirse sólo en ira destructora.

La ira con contención es necesaria, pues, como momento crítico "no racional", ya que escapa, o más bien burla, los procesos administrativos y económicos, burocráticos y políticos, incluso los dispositivos policiales y militarizados, de una racionalidad que pretende ser omniabarcante. La Sra. Curren, como lo harán el personaje Dostoievski de El maestro de Petersburgo, Michael en Vida y época de Michael K o el profesor Laurie de Desgracia, optará por reconducir su ira al terreno de la emotividad íntima y a la reflexión de resistencia que ahí puede llevarse a cabo, y no a los canales racionalmente administrados de los ámbitos

jurídicos o políticos, o de la guerrilla y el enfrentamiento violento, que también pertenecen a la misma racionalidad.

Ahora bien, la “ira con contención” no es una “ira contenida”, una ira acumulada. La contención puede ser su simple acumulación dañina, su esclerotización y parálisis en actitudes vengativas, resentidas. La ira con contención puede ser en cambio una reconducción que dé salida, en forma de resistencia, a los resentimientos y las impotencias que en el tiempo se han ido acumulando. En La edad de hierro, la Sra. Curren sostiene un largo debate con un profesor de escuela, el Sr. Thabane, que defiende el derecho de la guerrilla en la zona depauperada en que han sido asesinados los niños. Mientras el Sr. Thabane representa la ira acumulada que se ha detenido en el momento de venganza social, de lucha frontal en el puro resentimiento como despliegue de una justicia vengativa, la Sra. Curren propone en cambio reflexionar sobre el sentido de esa guerra aparentemente justa, que en su trasfondo es la sanguinaria expresión de ira y nada más. ¿Cuál es el punto de diferencia entre una cosa y otra?

Para responder a esta pregunta crucial, puede establecerse un nexo heurístico entre La edad de hierro, la resistencia intersticial que se deriva de esta novela y la ira social acumulada, o lo que Peter Sloterdijk ha llamado “banco de ira” en su libro Ira y tiempo. La utilidad de un nexo heurístico radica en la invención de recursos que crea un tercer término añadido en una comparación. Siguiendo esta idea general, sostendré que existe una alegoría política en la novela y que desde esta alegoría se pueden des-plegar algunos pliegues del uso de la ira tal como la entiende Sloterdijk, para llegar a un tercer término generado heurísticamente: la idea de una resistencia política thimótica sin resentimiento.

Esta resistencia política generada como thimós no tiene lugar como gran momento de oposición y trastrocamiento de todas las cosas en el tiempo social, la revolución en sentido mistificado de cataclismo renovador del tiempo y absoluta transformación de todas las cosas.[29] El thimós de la resistencia política, en el sentido intersticial que aquí ponemos en juego, se despliega más bien en la densidad continua de las pequeñas acciones disidentes llevadas a cabo en los intersticios del poder establecido. En el caso de la escritura de Coetzee, esta resistencia thimótica tiene lugar en el estilo intimista de sus novelas, en los entresijos de una reflexión que está anudada con una crítica del mundo como colección de impotencias y rabia. Es éste el punto donde se puede enhebrar su narrativa con la idea de Sloterdijk sobre una ira acumulada en la historia de

Occidente. Dice Sloterdijk en Ira y tiempo:

¿No es el “mundo” la palabra para un lugar en el que los hombres acumulan de forma inevitable recuerdos de heridas, injurias, humillaciones y todos los posibles episodios contra los cuales posteriormente quisieran apretar con ira los puños? Y todas las culturas ¿no son siempre, de manera abierta u oculta, archivos de colectivos traumáticos?[30]

En el tejido que puede bordarse entre La edad de hierro y una ira sin contención de consecuencias funestas, ciertamente puede afirmarse que el mundo es una colección minuciosa de recuerdos de heridas, impotencias y frustraciones, y la larga carta que escribe la Sra. Curren a su hija es efectivamente un relato que archiva los colectivos traumáticos de Sudáfrica, como dice Sloterdijk. La ira se ha acumulado en tal forma que parece no quedar más lugar que para la muerte: el cáncer sigue su marcha pudriéndolo todo. ¿Cómo pasar a la dimensión de una ira contenida, que albergue algún tipo de esperanza aún?

¿Existe la posibilidad de re-direccionar la ira como fenómeno social y conducirla a un momento productivo de transformación sin resentimiento? Para localizarla en su contenido estrictamente emocional, que es la condición de su encarnación en los fenómenos de conflicto que pueden entrañar una transformación de este tipo, comencemos por citar a Aristóteles:

La ira es el deseo impulsivo y doloroso de venganza de un aparente insulto que se refiere a nosotros mismos o a algo nuestro, cuando este insulto es inmerecido. [31]

Y agregaríamos una razón social al adusto juicio del estagirita: la ira aparece cuando este insulto se siente como inmerecido, se interpreta como inmerecido, en el momento en que adopta la forma de una aparente justicia. En el tono de Sloterdijk: ¿cuántos actos de justicia se interpretan como inmerecidos? Y viceversa, ¿cuántas injusticias reales se expresan como merecidas, cuando en

realidad pueden ser actos de venganza consumados en nombre de la ley? Una historia entera de la ira colectiva se teje en la respuesta a estas preguntas.

En un principio, la Sra. Curren no encuentra más salida a los acontecimientos ocurridos en su propia casa que una ira transida por la indignación. La metáfora hacia la ira colectiva puede plantearse sin violencia de interpretación: los desórdenes violentos en las manifestaciones en las zonas marginales de Ciudad del Cabo, los arrinconamientos y golpizas de los policías a los rebeldes, la destrucción enervada de propiedad privada durante estos riots incontrolados, ¿no son la manifestación de una ira ante la falta de reconocimiento del Estado padre, la venganza ante su acto de ignorar a los agraviados? ¿Estos actos iracundos no son el reverso de un amor enorme no correspondido a la patria, al suelo que se quiere, a un país que ha traicionado la confianza que se tenía en él?

Una intuición muy fina de Aristóteles, que luego reutilizará invirtiendo su sentido Sloterdijk, merece destacarse: vincula el surgimiento de la ira con el placer causado por la esperanza de vengarse, incluso con una ensoñación imaginativa de los medios de venganza, “puesto que es placentero creer que se va a alcanzar lo que se desea, nadie desea cosas que le parecen imposibles para sí, y el iracundo desea cosas posibles para sí”.[32]

Pero no obstante la genialidad de esta fina descripción psicológica del nexo entre ira-placer-posibilidad, cabría una rectificación en nuestros tiempos: el que ha acumulado ira en los tiempos del capital, dice Sloterdijk, está atrapado en un deseo que parece ser alcanzable, pero que se sabe imposible. Se desea lo que tiene otro, el dinero acumulado, la posición social de ventaja; y la ficción democrática de los medios radica en hacer creer que cualquiera puede alcanzarlos, pero la distribución inequitativa esencial al capital nos hace saber con certeza que este deseo es imposible de alcanzar. Y entonces la ira se acumula aún más no a la vista de la posibilidad de cumplir el deseo, como decía Aristóteles, sino justamente en su imposibilidad en los tiempos del capital, en los que el deseo de obtención y apropiación impera.[33]

En un mundo como éste, es imposible la inversión de los papeles del dominio, como explicara Hegel en tonos románticos sobre la era anterior al capital, en donde amo y esclavo viven la constante inversión de sus papeles dada una búsqueda de reconocimiento en y por el otro. Pero en esta época del capital, dice

Sloterdijk, la época en la que la guerra también funciona como un negocio, no hay amo y esclavo, hay ganadores y perdedores, y la dialéctica de inversión de papeles es imposible.

Por esto, la discusión que sostiene la Sra. Curren con el Sr. Thabane sobre las consecuencias ideales del movimiento de inconformidad termina en la reflexión de que al final nada cambiará, de que toda la violencia sufrida y las muertes de los niños no cambiarán las cosas; el poder pasará de manos, es todo. Volviendo a la metáfora de la vida de esta vieja con cáncer y su extraña lucidez de los acontecimientos de guerra, diremos que en ella no hubo verdadera violencia: su vida en la ciudad se extiende tanto como la carta que le escribe a su hija, y las largas confesiones al Sr. Vercueil son la medida de su impotencia. Sloterdijk dice en un sentido análogo que no hay verdadero acto de violencia hoy. Nada se violenta; a pesar de las escenas de destrucción, criminalidad creciente, marginación y pobreza extrema, para el sistema del capital no hay violencia. En el orden universal de cosas no se violenta nada, incluso es benéfica esa otra violencia concreta, particular, que alimenta al sistema en su paz de procedimientos jurídicos y políticos del estilo de vida del consumidor.[34] Del mismo modo, podemos decir que La edad de hierro enfatiza la falta de violencia de una verdadera inversión de papeles entre aquellos que hacen la guerra y un sistema de justicia que se autonombra único en su paradójica administración de injusticia, el Apartheid.

A esta falta de violencia real que nos deja impotentes en un sistema de aparente justicia, habría que agregar el elemento ideológico con que se justifica y se prolonga. Dice Sloterdijk:

Cuando la ira se convierte en odio, entran en juego operaciones básicas de creación de ideologías, ya que, como es bien sabido, las fijaciones conceptuales suponen el mejor conservante para los impulsos efímeros. Quien quiera tener presente su ira, deberá guardarla en conserva de odio.[35]

En la metáfora política que seguimos, las largas cavilaciones de la Sra. Curren en la carta a su hija, sus prolongados soliloquios que atestigua Vercueil con apenas un asentimiento de cabeza, son fijaciones conceptuales que prolongan y

conservan su odio al sistema. Simbolizan las largas meditaciones de odio que fraguan los “perdedores” a la sombra del capital y las ideologías de revancha que soportan sus acciones destructivas. Pero como dice Sloterdijk defendiendo una postura activa, puede no haber nihilismo en este odio fraguado en el tiempo de la ira continuada, al contrario, puede haber un exceso de ímpetu, un querer que todos reciban las consecuencias del castigo en un verdadero acto de ira justiciera que no puede confundirse con que al iracundo “no le importe nada”. Le importa demasiado que sean recibidas sus acciones, pues concibe la ira como “…la figura subjetiva y pasional de aquello que quiere encarnar la justicia punitiva de forma objetiva y desapasionada”.[36] Concebirse como “donador de ira”, esto es, como extensión del dolor en el mundo, es la única forma de que haya equilibrio en éste: “el equilibrio del mundo únicamente se puede restablecer en el lugar adecuado mediante un extra de dolor”.[37] En gran medida, lo que sufre la Sra. Curren, pero también lo que desea que ocurra en el mundo, es este extra de dolor. ¿Para qué? Sigamos la meditación.

Lo que quiere el iracundo es un extra de dolor en el mundo, herir, hacer justicia haciendo pagar al que le adeuda (el trasfondo nietzscheano de la descripción de Sloterdijk es evidente). Pero ¿es ésta la única salida de la ira? ¿La efusión incontrolada del thimós que acaba siendo destructivo y derrochando inútilmente su energía? ¿No hay alguna forma de aprovechar los “quantos” de energía en el sentido de recuperar algo de la ira como estímulo de la historia en una forma no autodestructiva? O en la metáfora que seguimos: ¿hay alguna forma de recuperar el impulso thimótico de la ira en el sentido de una verdadera resistencia al sistema de cosas del capital?

¿Existe, pues, un tipo de ira que lleva a la resistencia política como verdadera promesa de transformación? Es decir, una ira necesaria como momento crítico “no racional”, que escapa a la perspectiva dominante filosófica de control de las emociones en su versión aristotélica y estoica, renovada siglos después es su versión tomista, pero también en su versión kantiana como auto-regulación hecha en nombre del deber. Una ira como thimós irracional, pero que es fuente de un movimiento revolucionario.

Volvamos a los clásicos por un momento. Para Aristóteles, la perspectiva de la ira es, por una parte, instrumental, le interesa cuáles pueden ser las estrategias del orador para poner en la disposición indicada a sus oyentes con el fin de la disuasión del discurso; por otra parte, su preocupación es moral: se trata de poner en juego la idea de que la ira como pasión es buena siempre y cuando sea

controlada por la razón. En cambio, para otro clásico pensador de la ira, Séneca, la perspectiva es eminentemente moral se trata de convencer al lector de Sobre la ira de que la vida es corta, la muerte se cierne en cualquier momento, y no vale la pena perder el único tiempo de vida que tenemos en desaires, venganzas y enemistades.[38]

Pero a Sloterdijk no le interesan ni la perspectiva instrumental ni la moral (sea a favor o en contra) de la ira, ni siquiera importando el aprovechamiento de la vida antes de la muerte (desprecia también el enfoque de Heidegger sobre la apropiación de la existencia "propia" en vista del ser para la muerte). Propone más bien reconsiderar la ira como motor de la historia en el sentido de un impulso que violenta realmente el devenir de las cosas, pero lo hace sin el deseo de venganza y el resentimiento acumulados en los "bancos de ira" que se han ido conformando en los núcleos de grupos e individuos aislados en la historia. ¿Puede tomarse la ira como "materia prima de la excitación histórica"?, pregunta con obstinación.[39] ¿Puede haber un programa unitario que retome la fuerza iracunda de los más distintos y dispersos grupos en resistencia e inconformidad, de los grupos vandálicos y resentidos?

La historia de ira incontrolada de la Sra. Curren no necesariamente tiene que terminar en un movimiento cíclico de reconcentración de la impotencia y el deseo de venganza. El impulso thimótico que la llevó a quererse prender fuego se reorienta hacia una verdadera transformación de su estilo de vida como heredera de una tierra y una cultura, y su resentimiento se re-encausa al buscar el reconocimiento por parte de su hija de forma permanente. Jugando con este posible giro de La edad de hierro, del mismo modo, es posible decir que la ira en el occidente capitalista puede ser la vía de una verdadera transformación. Vía dolorosa, es cierto, pero sin resentimiento, sin actitud vengativa.

Esto dicho en la clave de la "violencia necesaria" pergeñada a partir de Nietzsche, no ajena a la propuesta de Sloterdijk, de un "nihilismo activo" destructor del eros consumista que nos invade. Pero al final esta "violencia necesaria" podrá ser una violencia sin resentimiento. Se trata de recuperar la fuerza del movimiento thimótico para generar reconocimiento colectivo, más allá de la necesidad por poseer y la lánguida satisfacción de lo poseído, que tiene que ver directamente con actitudes de reactividad nihilista en su contraste con actitudes activas afirmativas.

Habría que retomar la fuerza de lo que llama Sloterdijk "puntos de recolecta de

la ira” —protestas efímeras sin organización, actos vandálicos, disturbios de grupos aislados y no reconocidos por la generalidad de la sociedad como movimientos legítimos de disidencia, etc.— en su posibilidad como organización mayor, la organización de la transformación a gran escala de las condiciones sociales o al menos de las resistencias efectivas al sistema, que no sean simples abreacciones personales de descarga libidinal.

La edad de hierro puede ser disparador de una acción tal de resistencia, siempre y cuando se atienda a su alternativa de trasfondo: evitar el crimen y el nihilismo cargado de resentimiento, invertir los papeles amo-esclavo, romper el sistema lentamente desde su interior, recuperar de forma astuta la energía re-concentrada en nuestros bancos de ira en vista de un proyecto de mayor alcance.[40] La reconducción de la ira por el lenguaje intimista en la narración de La edad de hierro es una de las formas en que puede localizarse esta alternativa en la que se hace posible la resistencia en su forma efectiva, asumiendo su compromiso político.

El compromiso político en La edad de hierro no se hace posible propiamente por la denuncia de los crímenes de guerra o de las complicidades de la policía con un régimen racista injusto. Estas denuncias son, por supuesto, el marco social que explica este compromiso, pero es en el carácter empático que pueden conseguir los personajes con el lector en donde se consigue su efectividad. Las estrategias narrativas conseguirlo es lo que llama Geoffrey Baker el “camino preferido” de la narrativa de Coetzee, “una agenda práctica para la acción transformativa que ocurre en un plano aparentemente no-político, en lugares de empatía interpersonal”.[41] Cuáles son los límites de esta empatía y en qué sentido impiden o permiten el compromiso político, son las preguntas clave que es necesario responder. Anudando con la argumentación que hasta aquí se ha tejido, la cuestión corresponde a pensar sobre los límites de la empatía cuando toma la forma de la ira con contención, la ira reorientada según los intereses de una resistencia intersticial que la narrativa de Coetzee pone en acción.

La empatía iracunda en La edad de hierro encontraría un límite infranqueable si su propósito fuera llevar a los lectores a una agenda disruptiva abierta, al modo de una “revelación” del camino político a seguir que la literatura hace posible. La empatía quedaría condenada al tratamiento autoritario de esa agenda preestablecida de antemano por un “arte político”, tal como el que defendiera por ejemplo Sartre. En contra de esta concepción de la literatura como revelación de un plan político, Baker, en consonancia con lo sostenido hace

tiempo por Theodor Adorno,[42] nos dice que en el caso de Coetzee la empatía expresada en su literatura no tiene el papel de una revelación, sino más bien de un constante “interrumpir y perturbar los patrones de un discurso en el que nos sentimos como en casa”, es decir, actúa, más que como plan político revelado, como dislocamiento de la base epistémica situada en el lenguaje, la cual sostiene toda acción práctica. Al poner en cuestionamiento el discurso estructural de base, esta empatía no se restringe a los límites de una planificación de resistencia que fácilmente se puede deslizar a ser arenga política manipulable, sino que trabaja como estrategia de transformación efectiva de las actitudes que están en la base de lo político.

Para interrumpir y perturbar este trasfondo estructural, el campo epistémico que sostiene toda práctica cultural y política, La edad de hierro despliega como “estrategia textual” la insistencia en un lenguaje de intimidad como una larga carta, que pone en juego un giro al problema de la insatisfacción política: desplazarse del lenguaje político a la “lengua del alma”, es decir, el lenguaje que supone la capacidad de “ponerse en el lugar del otro” mediante la empatía. A esto corresponde la extraña hospitalidad del indigente que ya comentamos. Como apunta Baker, aludiendo a un lenguaje cuasirreligioso de salvación y conversión, la Sra. Curren relocaliza el problema político como el problema de una auto-transformación necesaria.

Esta auto-transformación comienza por un auto-desafío respecto de las aversiones y la ira que configuran su mundo: Vercueil y su suciedad, los niños activistas/militares y su tozudez, su propia muerte cuando acepta su cáncer, y la lejanía irresoluble de su hija a quien va dirigida la carta. El resultado de este auto-desafío es asumir su ira y su impotencia ya no con un resentimiento vengativo o con una pasividad paralizante, sino de forma reconducida en el ámbito de una experiencia ética de conversión. Se trata de la experiencia paradójica en la que no cabe esperar del otro más que lo inesperado. De la hija, no cabe esperar que se entere de sus confesiones. Al final, la novela parece tener un final fallido: la hija nunca da muestras de enterarse de la larga carta que le fue escrita. De Vercueil, no cabe esperar que atienda la encomienda de entregar esta carta; ebrio o confundido, podrá perderla tras la muerte de la Sra. Curren, olvidarla entre los cachivaches que carga por todas partes. De los niños activistas, no cabe esperar que jueguen como niños, que su infancia se desarrolle en una inocencia que se salve de la guerra. Y sin embargo, en esta incapacidad de esperar lo que sería normal o conveniente esperar, con las reglas de casa sobre lo normal y lo conveniente, se juega la entera posibilidad de conversión, pues

ésta exige una incondicionalidad con respecto de lo que se espera.

La edad de hierro es esa edad en la que la ira reanima un único motivo ético: mientras existan condiciones sobre lo que se espera, mientras persista la mentalidad de cálculo y programación política, jurídica o de guerra, no se hará posible albergar al otro en tanto que otro. La petición de esta incondicionalidad absoluta ante su muerte puede explicarse desde la perspectiva derridiana de ese momento excepcional de la indecidibilidad ética, que se presenta como una total libertad solicitada a aquel a quien se pide reconocimiento sin ponerle ninguna condición. Es la solicitud de reconocimiento de la Sra. Curren a su hija, al mismo Vercueil, a los niños guerrilleros, de quienes no se sabe si devolverán su llamado. Pero la ira se ha hecho escuchar en su persistencia, en su voluntad de continuar a pesar del vacío en que puede caer la propia voz.

¿Quién habla con la verdadera voz de la sabiduría, señor Vercueil? Creo que yo. ¿Pero quién soy yo, quién soy yo para tener voz? ¿Qué derecho tengo de hacer algo más que quedarme sentada en un rincón con la boca cerrada? No tengo voz; la perdí hace tiempo; quizá nunca la he tenido. No tengo voz y ya está. El resto deberá ser silencio. Pero con esto, con lo que sea, con esta voz que no es una voz, continúo, continúo, continúo. (EH, 185)

EL COMPROMISO (NEGADO) DE LA ESCRITURA

Si en La edad de hierro la hospitalidad y la ira jugaron un papel crucial en la conversión renovadora de la Sra. Curren, en El maestro de Petersburgo Coetzee también planteará los términos de una conversión, pero ésta no conducirá al personaje Dostoievski a una renovación del sentido de su mundo y de él mismo en su contexto, sino a un endurecimiento de sus acostumbrados hábitos como escritor en decadencia, en un mundo en donde su escritura es venial. No obstante, he aquí el giro sorprendente en esta narración, esta vía negativa también se constituye en disparador de la acción de resistencia, paradójicamente, justo como condición negativa de esa acción.

La novela es un tributo a Dostoievski, por supuesto, pero es al mismo tiempo la puesta en tela de juicio de su autoridad literaria, de su recuperación exclusiva como canon, al tiempo que mete sospecha sobre el compromiso de su papel social como autor. Como lo hiciera con Daniel Defoe en Foe, Coetzee hace del autor clásico un personaje de ficción para desmitificarlo y hacer de él un instrumento de reflexión.[43] La aclaración del sentido y el alcance de un movimiento de oposición al sistema, cuando preguntamos por cuántos lo conforman, por su legitimidad o ilegitimidad, y por la obligación de sumarse a él o rechazarlo, son los motivos de la reflexión que cruza la trama y que signa a los personajes.

Parto de una intuición que demostraré: en esta novela se une el difícil proceso de duelo con la meditación sobre la justicia política y la posibilidad de buscarla por medios ilegales cuando se vive en un Estado totalitario, como el de la Rusia imperial del siglo XIX. ¿Cuál es el nexo entre los dos fenómenos? ¿Por qué Coetzee pone lado a lado un hecho de la vida íntima, como lo es el duelo, y un problema político como el de la disidencia radical, ambos de una magnitud quizá inconmensurable? El nexo entre lo íntimo y lo político lo ha establecido en otras novelas ya, en La edad de hierro, en Desgracia, en Vida y época de Michel K, en Diario de un mal año. La desembocadura de narración en todas ellas parece ser la misma: sólo desde el ámbito privado de la intimidad, y tras una conversión radical de quienes padecen un acontecimiento sui generis en sus vidas personales, es que se puede plantear la crítica al medio público, es decir, sólo desde el lenguaje pre-político de la intimidad, desde sus intersticios no pre-calculados y asegurados, se gana el lugar de la verdadera resistencia al estado de cosas social y político.

La historia comienza con una escena típicamente dostoievskiana: San Petersburgo, el Maestro escritor llega a un viejo edificio de la zona más pobre, busca el apartamento en donde vivió su hijastro, Pavel Alexandrovich, quien muriera en circunstancias nada claras al caer de una torre. Tras una breve presentación en la calle, Matryoshka, la hija de la casera, lo guía por lúgubres y sucios pasadizos dentro de un laberíntico seccionamiento de viviendas en el interior. Ya en la que fuera la habitación del hijastro, se encuentra la maleta con las iniciales P.A.I. al pie de la cama, la abre con devoción, ahí está el traje blanco que usaba el muchacho. Respira hondo sobre él, como queriendo recuperar su espíritu, queriendo hacer más entrañable el recuerdo. Al día siguiente va en transbordador a la isla de Yelagin, en donde ha sido enterrado, y su duelo tiene lugar con las más conmovedoras escenas de dolor, tendido sobre la tierra palmo

a palmo boca abajo, su llanto es sincero y abundante.

En los días posteriores, el personaje Dostoievski se encuentra con Maximov, el inspector de la policía que lleva el caso de la muerte de su hijastro. Se presenta en las oficinas de la policía con la intención de recuperar sus diarios y otras pertenencias que se han confiscado. Es a partir de este momento que la novela se trenza con el asunto político que le interesa plantear a Coetzee: el inspector se niega a darle las pertenencias de Pavel, le explica que su muerte estuvo involucrada con el grupo nihilista comandado por Nechaev, el famoso terrorista de la época, que se reactualiza en la narración con el papel preponderante de cuestionar a Dostoievski sobre su compromiso en la lucha contra el Estado imperial. La trama se complica con los devaneos sexuales de Dostoievski con la casera, Anna, que, tras pasar los límites de la intimidad, también lo cuestiona sobre su obstinación y egoísmo al querer indagar la verdad de lo acontecido con su hijastro, y no dejarlo descansar en paz.

Las sutiles indicaciones a la vida del Dostoievski auténtico y a su obra, y de las circunstancias políticas de Rusia en la Revolución de 1869, se hacen presentes estratégicamente en la intertextualidad intencionada de Coetzee. Anna es la esposa del escritor ruso, y la casera de Coetzee responde a ese nombre; Pavel es uno de los hermanos Karamasov, el hijastro muerto para Coetzee; y Maximov es el terrateniente en Los hermanos Karamasov, el inspector en la de Coetzee. Un tema común es la muerte del hijastro, del personaje Dostoievski y del escritor real (y puede trazarse la referencia velada, que algunos han indicado con cautela, a la muerte del hijo del mismo Coetzee). Las constantes resonancias del carácter explosivo de Dostoievski, de su afición compulsiva al juego y de su epilepsia; el periodo pasado en los campos de trabajo forzado de Siberia y las secuelas que tuvo en su ánimo; todos estos son elementos recuperados y reactualizados. También lo es la difícil relación de Dostoievski con su padre, reactualizada en la novela de Coetzee al crear una relación tensa entre Pavel, su padre biológico, violento y ebrio, y el personaje Dostoievski, que se hunde en la culpabilidad al no poder haberse acercado a su hijastro cuando debió hacerlo.

Esta intertextualidad se deja ver sobre todo en la reactualización del caso del grupo rebelde autodenominado La venganza del pueblo, que bajo la conducción de Serguéi Gennádevich Necháiev (Nechaev en la novela) perpetró varios asesinatos y por ello se ganó la repulsa tanto de liberales como de socialistas y anarquistas en las últimas décadas del siglo XIX en Rusia. Como se sabe, Dostoievski ideó su novela Los demonios como una denuncia de los actos

criminales del grupo terrorista, en especial del episodio del asesinato del lugarteniente de Necháiev, Iván Ivanóvich Ivanov, de quien sospechaba una traición. Los demonios es a su vez una confrontación con la novela Padres e hijos de Turguéniev, que Dostoievski consideraba débil en su posición respecto a los nihilistas terroristas. Las claves de estas referencias cruzadas aparecen una y otra vez en la narración de Coetzee. Ivanov, el estudiante que fue asesinado por Necháiev, es personificado por Pavel, y el último capítulo de Los demonios, que fuera censurado por el editor de Dostoievski —y que hoy día aparece como apéndice bajo el título "Visita a Tihon (La confesión de Stavrogin)"[44]—, se retoma en el capítulo que pensó Coetzee como cierre de su novela bajo el subtítulo Stavrogin, nombre del personaje central de la novela del ruso.[45]

Lo que ocurre en la trama de El maestro de Petersburgo es la constante erosión del mundo privado de la escritura, como sostiene Kelly, erosión representada en primer lugar por las indagatorias del inspector Maximov en calidad de censor y perseguidor del sentido criminal de lo escrito por Pavel en su diario, y en segundo lugar por Nechaev en sus provocaciones a Dostoievski para que no se reserve el duelo como una experiencia personal. A final de cuentas, los dos participan en el juego de crítica de la censura sobre lo escrito.[46] En el contexto histórico en el que fue escrita la novela —el paso en la década de 1990 de la Sudáfrica del Apartheid a un régimen más democrático, supuestamente libre de la persecución represiva de la censura del Estado— se dan las condiciones para transgredir los límites de la experimentación literaria. Para Coetzee, esta nueva situación política y social es la plataforma ideal para atacar oblicuamente, desde un juego de experimentación literaria completamente distinta a la que se permitía en su país natal, los problemas de justicia e inequidad. Esta experimentación se traslada al contexto de la Rusia del siglo XIX, a lo que ha de hacer el personaje Dostoievski con su mundo privado, con su duelo, y a lo que ha de escribir sobre éste.

Ya en Contra la censura, la colección de ensayos dedicados a reflexionar sobre los efectos de esta "pasión por silenciar", Coetzee había hablado del problema que representa esa mirada del censor, siempre atenta sobre el mundo privado del escritor. El censor, no importando cuál sea su objeto de censura (inmoralidad o pornografía, medios o literatura, política o arte), es aquel que se obsesiona por la prohibición de "lo indeseable" en general, y se arroga el privilegio de dictar los criterios de indeseabilidad en nombre del bien común, de la decencia de la sociedad, o de los fines morales que ésta persigue como todo. Al modo de Herbert Marcuse y de Foucault, Coetzee cuestiona si el censor no echa a andar

simplemente los dispositivos de una sociedad represiva y de vigilancia permanente, y si la última consecuencia de la censura no será la introyección de los criterios y mecanismos de vigilancia de lo indeseable en el mismo creador, de tal modo que los reproduzca en una autovigilancia y en una autorrepresión en automático (CC, 26).

Esta auto-censura es la que pone en juego El maestro de Petersburgo, ya que postula como ideal el momento en que Dostoievski se censure a sí mismo, dadas las exigencias de un medio que sólo admite la literatura que pueda venderse, y no aquella que habla de la verdad; un medio que admite la literatura que traiciona la privacidad, paradójicamente, al fundirse con un medio público de aceptación en la censura de la verdad.

Tal es el juego de las numerosas referencias cruzadas con la obra de Dostoievski. Pero la evidente intertextualidad que así pone en juego no es la simple reduplicación de su obra, su repliegue erudito pero pasivo. Más bien, es el despliegue inventivo de las potencialidades que aloja, llevándolas hasta su colmo y haciendo otra cosa de ellas. ¿Cómo consigue hacer esto? En primer lugar, conduciendo estas referencias intertextuales hacia el terreno de su reinvención con los fines de una auto-reflexión crítica, y no simplemente aludiendo a ellas en un juego literario libre. Como he venido sosteniendo, en la narrativa de Coetzee tal reinvención de los elementos intertextuales, y la autorreflexividad a que conduce, siempre se despliega en los escenarios de la vida íntima de los personajes, de su vida emocional, que involucran la experiencia de conversión, esto es, la renuncia a un estilo de vida y las valoraciones que sostienen tal mundo, para dar lugar a la transformación radical y a una nueva vida (muchas veces, como en La edad de hierro o en Vida y época de Michael K, esta conversión toma el cariz de un lenguaje religioso o cuasi religioso, pero siempre con implicaciones políticas). A la postre, en mi hipótesis, esta conversión de los personajes pone al lector en un sitio en el que la literatura es un disparador de la acción de resistencia, es decir, en un lugar que abre la posibilidad para el lector de asumir su propia conversión frente a su entorno social y político resistiéndose a él.

En El maestro de Petersburgo, el rejuego intertextual con la obra de Dostoievski gira alrededor de un pivote emocional central: el dolor del duelo y la ira impotente que lo acompaña. El duelo por el hijastro está cargado del odio acumulado por no haber estado en el momento de su muerte, por la impotencia y la culpabilidad de no haber estado con él cuando lo necesitaba, por no haberle

dado el consejo necesario para apartarse a tiempo del grupo terrorista de Nechaev. El duelo se hace más profundo a causa de no saber bien a bien a qué se debió la muerte, si fue un accidente o, como empieza a sospechar cada vez más, si fue un asesinato. Pero también, al mismo tiempo, se reconcentra el rencor hacia la Rusia imperial que no deja más salida que a grupos terroristas como "La venganza del pueblo". Y frente a su propia posición como escritor, no puede sentir más que un encono que crece día a día, el encono de saberse responsable de asumir una lucha social que no quiere asumir, que decide dejar de lado. Por esto, al comienzo de la novela, cuando la niña le pregunta si quiere un poco de té, intentando establecer un inicial contacto con él, la rabia lo asalta sin que pueda evitarlo. Escribe Coetzee:

Nota un atropello de emociones contradictorias, como dos olas que revientan una contra otra: el apremio de protegerla, el apremio de azotarla por el mero hecho de estar viva.

Vale más que esté encerrado, piensa. Tal como me encuentro, no soy apto para tratar con la humanidad. (MP, 31)

Pero este duelo culpable, con su contracara de rabia impotente, decíamos al principio, no conducirá a una conversión del personaje Dostoievski en la que la base estructural de su mundo, llámese sentido o episteme de trasfondo, se renueve y lo obligue a abandonar la que tiene acostumbrada. Al contrario, el decurso de la narración es la dura prueba —moral y política— para sostener o renunciar a esa base estructural, esto es, al conjunto de valoraciones que configuran su mundo como lo tiene acostumbrado. Prueba que falla para volver a lo que fue, y quizá con más contundencia. Los debates que sostiene Dostoievski con Maximov en un primer momento, y después con el mismo Nechaev, sobre la legitimidad de la lucha contra el Estado y el terrorismo como forma de oposición, sobre el enmascararse para hacer esta lucha o no hacerlo, siempre terminan con la posición de Dostoievski de retirarse, de no hablar más del asunto, o de indignarse y refugiarse en una valoración moral cuya expresión es el asco airado por estas acciones. Uno de los pasajes más contundentes en este sentido es en el que Nechaev se disfraza de mujer para esconderse de los agentes del Imperio que ya lo buscan, y esto le parece ridículo e indigno a Dostoievski, y

se niega a aceptar que una forma de inconformidad pueda ocultarse de esa manera cobarde. Y entonces todos sus códigos, morales y políticos, y sobre todo los que defiende como escritor, se vuelven a levantar, intocados. Por esto, en una discusión con Nechaev y su mano derecha, “la Finesa”, en el momento en que le reclaman que abandone sus razones de intelectual y se comprometa con la lucha social del pueblo, al final se queda callado y medita:

¿Será posible, piensa con profundo disgusto, que Pavel haya sido amigo de personas como éstas, capaces de darse esas ínfulas, siempre ansiosas de azotarse hasta alcanzar ese frenesí de superioridad moral? […] Extremistas todos ellos, sensualistas hambrientos del éxtasis de la muerte: matar o morir, lo mismo da una cosa que otra. ¡Y Pavel entre ellos! (MP, 119)

Lo que no puede soportar Dostoievski (el personaje y el autor real) es que los terroristas se escondan, que no den la cara en la lucha, y que encima se autonombren voceros del pueblo con una superioridad moral que se han arrogado con el puro argumento de su extremismo, a fuerza de decidir quién será el siguiente en morir en la lista de sentenciados que han estado preparando. Para él, se trata sólo de un grupo de criminales que se enmascara con los motivos de la Revolución, con mayúscula, y su simulacro por fuera de la ley, y las acciones criminales que lo soportan, es inadmisible.

El rechazo de Dostoiveski por el grupo terrorista de Nechaev está justificado plenamente por este motivo. Existe un peligro real en la pretensión de autonombrarse brazo instrumental del “Pueblo”, y de defender su libertad a ultranza en contra de todo obstáculo, de hecho removiendo todo obstáculo, no importando los medios. El peligro radica en las consecuencias de un mal entendimiento de la libertad política: que en nombre de un “yo colectivo” y su libertad inalienable, se cometan crímenes contra los “yoes concretos” que estorban a esa libertad —la temible lista de asesinatos de jueces, terratenientes, jefes policiacos, etc., que han preparado los miembros de “La venganza del pueblo”.

Pensado este peligro desde la distinción que propone Isaiah Berlin entre una libertad negativa y una libertad positiva, puede decirse que es el resultado del

abuso y la magnificación, de la mezcla sin coherencia, de lo peor de las dos. Berlin nos explica que la libertad negativa puede entenderse como la defensa de la acción individual de toda interferencia que se le pueda ejercer desde el ámbito público, pues se entiende, en la larga tradición del liberalismo moderno, como una libertad de hacer, una “libertad de qué”. De este modo, los individuos pueden defender una autocracia frente al Estado que éste no podría arrebatarles, y proteger sus derechos individuales y sus libertades civiles incluso con una justificada desobediencia civil. Por libertad positiva se entiende en cambio una potencia de autodominio o autorrealización que depende sólo de capacidades interiores, no de quitar los obstáculos exteriores. Cuando se trata del “yo colectivo”, esta libertad positiva es el despliegue de una voluntad general autónoma, al estilo en que la postuló Rousseau e incluso Hegel, y puede, al menos en principio, imponerse a la voluntad individual, que puede estar desviada o autoengañada respecto a los intereses de la colectividad. En este sentido se justifica cierto nivel de coacción racional del “yo colectivo”, que actúa en nombre de la legalidad y la justicia para todos, sobre el “yo individual”, que puede actuar de forma egoísta o ignorante respecto a los intereses colectivos. [47]

Pero, ¿qué sucede si esta ley es injusta, si es instrumento de un régimen imperial que ha dejado en la pobreza a la mayoría, si es la parte legalizada de un poder hegemónico? En estas circunstancias, ¿es el simulacro, ahora en este sentido político, de veras impracticable por razones morales? ¿O se puede admitir como una forma de resistencia intersticial? Por supuesto, no cuando va acompañado de actos criminales y de un intencionado ejercicio de la violencia por la violencia misma, del “matar o morir” como única opción. En este aspecto Coetzee no deja lugar a dudas, el repudio de Dostoievski hacia el grupo terrorista de Nechaev se sostiene porque no puede haber justificación para la muerte programática como sistema de disentimiento, punto. Por esta razón moral, el rechazo se justifica. Pero el constante cuestionamiento de la figura canóniga del autor Dostoievski, del maestro de un género literario, y de su función en una sociedad disciplinaria (fortalecer los dispositivos disciplinarios de un sistema discursivo de prácticas panópticas, para decirlo con Foucault), da pie a un replanteamiento de la resistencia que sepa aprovechar el doble juego de un simulacro en ese papel de autor, es decir, que sepa aprovechar el doble juego de la astucia intersticial de disentimiento. ¿En qué consiste esta “astucia”?

Al final de la novela puede estar esbozada una respuesta. Dostoievski ha sido cuestionado sobre su falta de implicación en la lucha social por Nechaev. Lo reta

a escribir un panfleto denunciando la muerte de su hijastro a manos de la policía, sólo un panfleto de una hoja, en el que importaría sobre todo su firma. La idea de Nechaev es aprovechar la fama que tiene como escritor para insuflar fuerza al movimiento de oposición a la monarquía, y de paso ofrecerle un curso provechoso para desahogar la ira que contiene. La venganza perfecta contra el régimen. La invitación ocurre en un sótano al que lo guía el terrorista, en donde se halla una imprenta clandestina en la que el trabajo se podrá hacer en poco tiempo y por millares. En la antesala de este sótano, atestiguan una escena conmovedora: tres niños harapientos, muertos de hambre, están sentados en un camastro sucio, esperando a que su madre prostituta les lleve algo de pan para salir del ayuno que han mantenido desde el amanecer hasta el anochecer. Nechaev utiliza esta escena como ariete para romper la animosidad enconchada de Dostoievski: ¿no siente dolor por estos niños —le pregunta—, no ve que, dada su influencia en los estudiantes, y en general en la sociedad, lo que escriba será el inicio del cambio que repercutirá en todos los sótanos de Rusia como ése? Dostoievski se niega una vez más e, indignado, se da la media vuelta. Entonces Nechaev lo acorrala con el argumento realmente importante para una resistencia intersticial: puede darse vuelta y regresar a su vida cómoda de burgués, le increpa, porque sólo ve la escena en la superficie, no ve “las fuerzas” no visibles que determinan esa pobreza, esa injusticia, ese malestar generalizado:

No consigue usted reconocer qué fuerzas son las que determinan la vida a la que están condenados estos seres. Las fuerzas: ante eso sí que está usted ciego. […] Aquí terminan las líneas, aunque ¿dónde cree usted que empiezan? Empiezan en los ministerios y en el tesoro, en la bolsa de valores y en los bancos. Empiezan en las cancillerías de toda Europa. Las líneas de fuerza comienzan ahí, e irradian en todas direcciones, hasta terminar en sótanos como éste, en donde viven bajo tierra estos pobres desgraciados. [MP, 200 (las cursivas son mías)]

Y después agrega, previendo la respuesta del maestro escritor sobre la dificultad de que ningún editor quiera publicar este panfleto:

Claro está —ríe con amargura— que si lo escribiese, nadie se lo permitiría

publicar. Le dejan a usted escribir lo que quiera sobre el mudo sufrimiento de los pobres, hasta hartarse y aplacar su corazón, e incluso le aplauden, cómo no, pero jamás le permitirían publicar la auténtica verdad. Por eso le ofrezco la imprenta. (MP, 200)

En estas palabras de Nechaev lo que menos hay es la locura de un terrorista asesino. Aunque las diga como parte de una estrategia de manipulación, su contenido de verdad ya está en juego. Es esta verdad la que puede retomarse desde una astucia intersticial: la clandestinidad de la publicación del panfleto, dando a conocer la verdad íntima que más le duele a Dostoievski, y aprovechando su lugar público como autor, actuaría en los intersticios de un sistema de poder que sólo puede dislocarse de este modo, desde las "líneas de fuerza" internas que lo componen, rastreando su curso infrapolítico en las instituciones políticas y en las operaciones administrativas y burocratizadas que involucra —los ministerios y el tesoro, la bolsa de valores, los bancos, las cancillerías, etc.—. La astucia intersticial radica en aprovechar la fractura entre la vida privada y la vida pública y su problemática de justicia. Es esto lo que le reclama Nechaev a Dostoievski: que no se reserve la escritura para sí mismo, que sepa ver las implicaciones públicas y el uso estratégico que se les puede dar.

El personaje Dostoievski reinventado por Coetzee no sólo se negará rotundamente a asumir este papel estratégico de la escritura, sino que incluso pasará de defenderla como un espacio exclusivamente privado —en sus discusiones con el inspector Maximov cuando revisa obsesivamente los diarios de Pavel— a utilizar este espacio privado para traicionarlo, para explotarlo una vez más como mercancía literaria. En las últimas páginas de la novela, Dostoievski, lleno de resentimiento, sin el afecto de la casera, que lo ha rechazado debido a su obsesión y su egoísmo al querer "resucitar" a su hijastro, sin poder conjurar ya el nombre de Pavel para renovarse espiritualmente, medita sobre lo que ha de hacer en adelante: ¿seguir cayendo en la tristeza y la soledad, en el resentimiento, en su propia locura? ¿O levantar el vuelo, quizá unirse a un tipo de lucha, hacer efectiva su propia conversión? Es una meditación sobre lo que ha vivido, sobre lo que ha escrito. Entonces recuerda la pregunta insidiosa del ayudante del inspector cuando lo interrogaron:

“¿Qué clase de libros escribe usted?” Sabe ahora que debería haber contestado: “Escribo perversiones de la verdad. Escojo los caminos más tortuosos, me llevo a los niños a los rincones más oscuros. Sigo la danza de la pluma”. (MP, 257)

Asumiendo que no queda nada para él sino el camino de la traición hacia aquellos que quiso, decidiendo que éste ha de ser su único camino, toma los diarios de su hijastro y usurpa su letra, mancilla su privacidad, escribe el comienzo de una nueva narración obscena. En esta nueva historia, que escribe con fluidez embriagadora, aparece un Pavel desaliñado, aburrido, en el bochorno del verano en Rusia (justo la caracterización que Dostoievski da a Stavrogin). Para entretenerse un poco, invita a una muchacha con la que tiene relaciones sexuales continuas. Una niña, una matryoshka curiosa, los espía por la rendija de la puerta, y este Pavel sensual se deleita porque lo sabe, incluso invita a su compañera a que diga palabras obscenas que la excitan, para que la niña atestigüe lo que seguirán haciendo, “creando un gusto en la niña, tal como se crea un gusto por alimentos que no son naturales, como las ostras o las mollejas” (MP, 266). Todo le está permitido a este Pavel licencioso, o más bien, a Dostoievski, que ha decidido encarnarse en este Pavel reconstruido por él para darse todo tipo de licencias.

En esta historia, que escribe materialmente sobre el diario del hijastro, pasa de idealizarlo en su inocencia a describirlo como un perverso. Con esta ominosa acción, el personaje Dostoievski opta por no asumir la responsabilidad ética y política de la escritura. De hecho, se deja deslizar en una culpable voluptuosidad en la que se permite escribir cualquier cosa con tal de vender la letra, con tal de seguir sacándole provecho a su imagen de escritor atormentado por sus pasiones y que sin empacho utiliza cualquier situación para ponerla en palabras veniales, la pobreza, la maldad, la perversión de una niña. Su desplome moral es contundente. La novela concluye con una valoración sentenciosa y pesimista, que parece ser el cierre más desencantado que hubiese podido tener:

Ha traicionado a todos; tampoco entiende que esas traiciones podrían ir aún más allá. Si alguna vez quiso saber si la traición sabe más a vinagre o a hiel, ahora ha llegado el momento […].

Le da la impresión de que es un precio enorme el que ha de pagar. Le pagan muchísimo dinero por escribir libros, dijo la niña, repitiendo lo que había oído al niño muerto. Lo que ninguno de los dos alcanzó a decir fue que a cambio había de entregar su alma.

Ahora empieza a probar ese sabor, y sabe a hiel. (MP, 271)

Ahora bien, a pesar de la contundencia de este final, Coetzee no da por terminado el tema de la responsabilidad social y política del escritor. Esta conclusión pesimista pecaría de cierto apresuramiento. Más bien, ha llevado a su extremo una de las posibilidades de la escritura, la de su cancelación en su compromiso en la lucha social, para indicar que hay otras posibilidades. Al llevar a Dostoievski —en tanto que figura de autoridad literaria, como maestro escritor— a la ironía extrema de su traición a la literatura, que es su exposición como un mercader de las letras, Coetzee enfatiza (no anula) las otras posibilidades de la escritura de forma oblicua: la de su potencial compromiso con la lucha social, su capacidad de expresión de la riqueza del mundo de la intimidad, y sobre todo la posibilidad del engarce entre una y otra, la posibilidad de la resistencia a un sistema social injusto en el lugar intersticial entre el mundo privado de la intimidad y el mundo público del compromiso de lucha.

Dicho con una idea de Deleuze que ya hemos puesto en juego, la insistencia en el absurdo de una sola posibilidad, llevarla hasta el lugar de su propia autocontradicción, es una “línea de fuga” que provoca romper con ella como única posibilidad. En esta novela, las “líneas de fuerza” políticas, militares y económicas que pone en juego Nechaev en su cuestionamiento a Dostoievski se continúan no sólo hasta los sótanos de Rusia como metáfora de la pobreza a que ha llevado el régimen, sino se siguen hasta la misma pluma de Dostoievski, que se deja vencer bajo su peso, que así entra en autocontradicción. Pero es justo en esta consecuencia al extremo que las “líneas de fuerza” pueden revertirse como “líneas de fuga”: después de asumir que ha traicionado a Pavel, a la madre y a la hija, a sí mismo, para el personaje Dostoievski no queda más que tocar fondo, pero no así para el lector que ha seguido fielmente la composición narrativa y ve, puede ver, los intersticios que se han abierto entre dos extremos: por un lado, la demanda de escribir sobre el duelo como momento absolutamente privado y, por el otro, la traición entregándose al ámbito público en donde la escritura sólo es venial. En lo que suceda en la fisura entre estos dos extremos, se juega, de

nuevo, la posibilidad de la conversión a que da lugar una resistencia intersticial.

***

Desde una perspectiva metafísica, la demanda infinita que desespera a Dostoievski radica en escribir sobre el duelo, sobre la muerte y la posibilidad de invocar al muerto. Es una demanda inconmensurable, infinita en el sentido levinasiano de querer invocar aquello otro impensable, incalculable, y, sin embargo, impostergable como demanda. Escribir lo que no se es capaz de escribir, tal es la consigna imposible que cruza la trama entera de El maestro de Petersburgo. La apesadumbrada meditación de Dostoievski sobre esta tarea imposible, y sin embargo inevitable, recurre una y otra vez a la imagen del mito de Orfeo y Eurídice y la metáfora que puede seguirse respecto a la creación literaria. En su empeño por rescatar a Eurídice del inframundo, Orfeo sortea peligros ingentes, toca su lira para vencer a los enemigos, recrea su arte que a todos encanta y, cuando gracias a este arte se le permite llevarla al mundo de los vivos, acepta la condición de nunca mirar hacia atrás a su amada, no hasta que la iluminen los rayos del sol por completo. Pero algo falla al final del camino de prueba.[48] A punto de salir a la superficie, Eurídice aún tiene un pie a la sombra y Orfeo enamorado no puede ya evitar mirarla, entonces ella se desvanece en el aire instantáneamente. El mito es recogido por Coetzee como la clave de su invocación de Pavel muerto:

Porque yo soy él. Porque él es yo. Hay ahí algo que pretendo aferrar: el momento previo a la extinción, cuando la sangre aún fluye, el corazón aún late […]. Todo lo que queda por aprehender es el momento de esa mirada, una mirada de saludo y despedida al mismo tiempo, más allá de las discusiones y las súplicas […].

Te sostengo la cabeza entre mis manos. Te beso la frente. Te beso los labios.

La regla: una mirada, solamente una; no vale la pena mirar hacia atrás. Pero yo miro hacia atrás.[49] (MP, 64-65)

Como Orfeo, Dostoievski viola la única regla a observar, no mirar hacia atrás, y entonces su invocación del espectro falla, la escritura se disuelve en su imposibilidad. El juego alegórico tiene que ver, como ha apuntado M. Marais, con la pretensión de la escritura, del arte romántico más ampliamente considerado, de dar forma a aquello que rebasa toda forma, lo bello como tal, o la muerte como tal, lo sublime o lo monstruoso de la muerte, lo ingente por su trascendencia inabarcable. Orfeo como artífice es Dostoievski como maestro escritor, imbuido de un deseo ingente por la muerte del hijastro, la cual que quiere restablecer como vida continuada para él mediante el lenguaje. Deseo de trascendencia fútil, condenado de antemano.[50] Sirviéndose del extraordinario ensayo de Maurice Blanchot La mirada de Orfeo, Marais interpreta la inspiración pujante del Dostoievski de Coetzee como destinada a su propia frustración por motivos metafísicos: querer hacer visible lo invisible, hacer palpable el cuerpo evanescente del hijastro ausente, ver directamente la negrura trascendente de la muerte con la luz de la escritura, tal como Orfeo llevó a la luz del día a Eurídice queriendo dotarla de la figura, la forma y la realidad que sólo se ganan con el trabajo del arte.[51] En su interpretación, por esta incapacidad de representar literariamente la infinitud de la otredad de la muerte, su totalidad trascendente, Dostoievski se traiciona a sí mismo y traiciona a todos los que quiere. Su intento por trascender la historia, los hechos que llevaron al hijastro a su muerte, falla porque la escritura no puede sino tener un camino aporético frente ella.

Ahora bien, aunque esta interpretación metafísica de la demanda por escribir pueda aplicarse a la inspiración artística en general, no es el juego expuesto en El maestro de Petersburgo. O no lo es por completo. Es cierto que Coetzee lleva a cabo una y otra vez la conexión con el mito de Orfeo y Eurídice para insinuar el juego de revelación/ocultamiento de aquello que trata la literatura, y es cierto que pone en juego el plano de trascendencia de aquello que se ha de expresar y la imposibilidad de alcanzarlo con los medios del lenguaje del arte y la escritura. La muerte de Pavel simboliza este inconnu eterno de la literatura, pero al reducir la narración a este aspecto metafísico, Marais ignora la fuerza de las indicaciones históricas que dieron ocasión a la traición de Dostoievski. Son estas indicaciones históricas —el ganarse el pan vendiendo libros, la negativa a sumarse a los nihilistas por razones morales burguesas o de la clase aristocrática de la intelligentsia rusa, la proclividad a la sensualidad del juego y las mujeres— las que definen la responsabilidad moral y política de la novela y la sacan de la

órbita de su interpretación puramente metafísica; la arraigan al suelo de las pasiones bajas que le interesa poner en juego a Coetzee en lo que llamé en el capítulo 1 su literatura terrestre.

Ya en una conferencia titulada The Novel Today, famosa por su contundencia con respecto del papel social de la literatura, Coetzee sostiene que existen novelas que rivalizan con la historia al defender un espacio autónomo, propio sólo de la imaginación literaria, y novelas que suplementan la historia, asumiendo sin restricción las condiciones ideológicas que esta impone, como la censura moral o política, o como las condiciones comerciales que están vigentes para su aceptación y distribución. Evaluando estas dos posibilidades en el contexto actual de abierta presión ideológica en la mayor parte de los países "democráticos", defiende la primera decididamente: la literatura no puede dejarse aplastar por el peso de la historia y volverse sólo un instrumento de su despliegue cultural unilateral.

[…] en épocas de intensa presión ideológica como la presente, cuando el espacio en el que la novela y la historia coexisten, como dos vacas en la misma llanura, cada una en sus propios asuntos […] sólo existen dos opciones para la novela: suplementariedad o rivalidad. No puede haber al mismo tiempo autonomía y suplementariedad.[52]

Pero no obstante su decidida repulsa a caer bajo el peso de la historia y sus efectos ideológicos, Coetzee no está abogando por una autonomía absoluta de la novela. Al contrario, al apertrecharse contra toda clase de manipulación o determinación ideológica de la historia, la autonomía de la novela así defendida incluye los contenidos de esa realidad histórica que realmente importa recircular, aquellos contenidos del mundo cultural y político inalienables, no ideologizables. Se trata entonces de una autonomía relativa, no absoluta. La autonomía relativa al lugar inmanente del mundo en el que aparece la novela.

El lugar en el que se construyen las tramas de Coetzee, como dice David Attwell, no es simplemente un hogar en el sentido confortable o familiar, este lugar es más bien el encuadre de "dualismos epistemológicos, de fallidas relaciones yo/otro, de inconmensurabilidad",[53] es decir, el lugar de los

distanciamientos sin remedio: entre pertenencia y extrañamiento a ese lugar donde se nació y se crea la relación doble del mismo Coetzee con respecto de su mundo de herencias coloniales y poscoloniales, en contraste con sus influencias literarias europeas, Beckett, Daniel Defoe, Dostoievski. Es el lugar de tensión de opuestos sin solución, de una dialéctica sin síntesis final, que en El maestro de Petersburgo toma una de sus formas plásticas en la metáfora de querer hacer hablar al hijastro muerto de nuevo, y a través de sus palabras escuchar las voces de una Rusia que se desmorona a pedazos, que se deforma y expresa sus opuestos inconciliables más obscuros: Pavel y Nechaev en una sola figura contradictoria. Por esto Dostoievski se pregunta al final:

[…] he sido destinado a llevar una vida rusa. ¿Es así como se manifiesta Rusia, en esta fuerza, en estas tinieblas, en esta indiferencia por los nombres?

¿O es que el nombre que para él envuelven las tinieblas es el nombre del otro muchacho, del que él repudia, el nombre de Nechaev? ¿Es eso lo que he de aprender, que a los ojos de Dios no existen diferencias entre ellos, Pavel Isaev y Sergei Nechaev, gorriones del mismo peso. (MP, 259)

“Ante los ojos de Dios”, desde el plano de trascendencia al que alude aquí el personaje Dostoievski, se asume el plano de inmanencia de la doble figura exasperante en donde se fusionan Pavel y Nechaev, sin que esta fusión signifique armonía o equilibrio alguno, al contrario, en esta doble figura se encarnan las contradicciones de Rusia entera, su pobreza y su rebeldía, la opulencia de unos cuantos y sus movimientos radicales, y en el medio el lugar que ocupa el escritor, el de su responsabilidad social en tanto que escritor.

Así pues, en la inmanencia contradictoria de la literatura terrestre en El maestro de Petersburgo, importa sostener que el espacio intersticial entre el plano de trascendencia, moral o metafísico, y la renuncia al compromiso ético y político de la literatura, en ese espacio intermedio indefinido, siempre por definirse, existe la posibilidad de accionar los disparadores de la acción de resistencia. Y esto gracias a la indefinición que lo caracteriza: no hay ley tan demandante que no se pueda defraudar, así como no hay defraudación de la ley que luego no se pueda revertir. En este espacio, Dostoievski puede traicionar la ley trascendente,

demandante de la escritura que exigiría expresar lo inexpresable, la muerte y la obscuridad que la rodea. Al mismo tiempo, puede también traicionar la renuncia misma a la que obliga esta demanda, puede renunciar a la renuncia de escribir como corolario metafísico, puede renunciar al desaliento que surge de la imposibilidad de abarcar y expresar la totalidad del otro con los recursos de la figura y la forma literaria (el lamento de Blanchot que sigue la mirada de Orfeo). En el intersticio, también puede renunciar al nihilismo reactivo del terrorismo, a la violencia del "matar o morir" como programa de desacato y guerra subterránea. Aunque, por último, y esto es lo que nos importa, también puede renunciar a la decisión acomodaticia del dejarse vencer bajo el peso de la historia, bajo las demandas del mercado y de la política hegemónica, bajo la demanda de volverse uno mismo venial, no viendo más salida para la escritura que la de acomodarse a esas condiciones históricas de la literatura (las nuestras, las del Dostoievski de Coetzee).

En resumen: habida cuenta de este espacio intersticial entre trascendencia e inmanencia que abre El maestro de Petersburgo, no hay forma de escapar a la demanda ética y política que plantea su trama, no hay forma de postular un escape por fuera de la historia, en nombre de una demanda trascendente por fuera de la historia, como la postulada por Blanchot para la literatura, o bajo el peso absoluto de la historia, como teme el mismo Coetzee. Planteado como un dilema ético y político de dos cuernos: el espacio intermedio intersticial que compone su plástica, por un lado, da las orientaciones de acción al modo de algo así como una "metafísica de las costumbres" kantiana, orientaciones de un deber ser sin contenido pero de demanda universal, y, paralelamente, por otro lado, la renuncia al compromiso ético y político, por vía negativa o contrafáctica, delinea el contenido concreto de la acción como "lo que no debería hacerse". De este modo, el lector es llevado a la reflexión ética y política que se puede postular con un enunciado semejante a este: Dostoievski traicionó a la literatura, pero podría no haberlo hecho. Sólo posicionándose en el intersticio entre la demanda trascendente de escribir (el deber ser de Orfeo que conduce a su propia anulación) y la desviación inmanente de esta demanda hacia su perversión, hacia la traición del ámbito más íntimo de creación (el escribir "para vender libros" del personaje Dostoievski), es que se puede apreciar la condicionante del enunciado pero podría no haberlo hecho. Y es en este intersticio que puede comenzar a actuar una astucia de resistencia en el lector.

No es ésta una astucia blanda, una indecisión entre las altas demandas trascedentes y las bajas desviaciones inmanentes. La resistencia intersticial está

colmada de ira, y esta energía thimótica, volvemos a decir con Sloterdijk, no actúa en la indecisión y la vaguedad entre lo alto y lo bajo, entre el acatamiento incondicionado de la Ley y su renuncia total como desacato nihilista, sino en la estrategia de dislocamiento que permite el espacio intermedio entre las dos, que es en donde esta ira se acumula. A la Nietzsche, podemos decir que tal acumulación de ímpetu iracundo puede tomar tres rumbos: uno, la reconcentración de la pasividad y la dejadez de una memoria resentida que vuelve cíclicamente a los motivos de su impotencia, es decir, el nihilismo resentido que no puede olvidar, la acumulación contenida de la ira en acciones de autodesprecio y de desprecio por los demás; dos, la explosión sin contención en formas de violencia sin dirección ni estrategia, la destrucción como manifestación de un "no" rotundo, de un nihilismo activo (el motivo ciego de destrucción de los nihilistas radicales de Los demonios); tres, su contención o dominio estratégico, ahora no en el sentido resentido y acumulativo, sino de retomar esta fuerza thimótica y redireccionarla para luchar en el régimen contra el régimen,[54] aprovechando todos los canales y vericuetos que escapan a la vigilancia. Sólo en este tercer sentido la ira puede ser aprovechada para los fines de una resistencia intersticial que provoque la conversión.

En cuanto a su apuesta política y crítica, El maestro de Petersburgo se coloca en este tercer rumbo del ímpetu iracundo. Aunque en apariencia la traición de Dostoievski a la literatura, y su desprecio por su compromiso social y político, sea la consecuencia de un espíritu iracundo que lo domina alternativamente en las formas de nihilismo pasivo o activo (prestarse al papel de "autor venial" destruyendo todo ideal y toda relación de intimidad de forma violenta), si bien el final de la novela parece indicar una renuncia y un desplome moral en el que la ira se acumula y nada más, oblicuamente, como hemos sostenido, la trama provoca al lector en el sentido de un "hubiera no podido ser así".

Si lo decimos por comparación, esta novela es el reverso de La edad de hierro. La ira en esta última es el motor de la conversión existencial que renueva a los personajes; en cambio, en El maestro de Petersburgo la ira es la vía para reconcentrar un estilo de vida que implica la traición a la posibilidad de conversión en el personaje Dostoievski, pero no anula esta posibilidad en el lector.

La rabia del lector al seguir la trama en la que Dostoievski paulatinamente va renunciando a su tentativa de invocar al hijastro muerto, de fundirse con él, al tiempo que rechaza su compromiso moral y político, desemboca en un

cuestionamiento sobre su propio contexto como un espejo cóncavo que lo agranda, y desde esta magnificación se dispara en él la necesidad de un reparo crítico sobre sus propias condiciones socio-políticas y la posibilidad de transformarlas transformándose él mismo. La potencia de conversión para él es inevitable si ha seguido fielmente la trama de la narración. El cómo de esta conversión a la que ha llevado Coetzee depende de la inventiva, de la astucia de recursos heurísticos que cada lector genere dados los canales de su propia intersticialidad. Sobre esto la novela no puede dar, no debe dar, indicaciones de manual.

Aunque estas indicaciones de manual son imposibles, cabe destacar solamente un último punto sobre el cómo de la resistencia intersticial y la conversión que implica. Según lo que hasta aquí se ha dicho, parece que se acortan los límites entre la acción terrorista de los nihilistas de La venganza del pueblo y la acción de una resistencia intersticial a que invita la trama de la novela. Al proponer que Dostoievski debió de asumir una misión política y moral para su escritura cuando Nechaev lo invitó a publicar un panfleto sobre de la muerte de su hijastro, parece indicar que debió sumarse al movimiento terrorista sin cuestionárselo, disfrazando su escritura tal como el terrorista se disfraza de mujer, escondiéndose y adoptando los medios violentos del “matar o morir” del grupo radical con la aportación de su letra y de su fama como maestro escritor.

¿Resistencia intersticial es terrorismo? No. Rotundamente no. El terrorismo, en su vieja forma propia de los nihilistas rusos del siglo XIX o en su modalidad actual internacional y difuminada, siempre es el apego a una Ley trascendente, más allá de la historia, cuya interpretación unilineal se considera única, ya sea en el registro de lo sagrado, o en el de lo político (y del integrismo como fusión de los registros religioso y político). La resistencia intersticial, en cambio, es precisamente el juego de dislocamiento del discurso de una ley trascedente que se pretende único, de la Historia que pesaría absolutamente sobre cualquier contestación o desviación que quiera dársele. El discurso del “matar o morir” de La venganza del pueblo, que Dostoievki desprecia con razón.

Si bien la resistencia intersticial comparte con el terrorismo una cierta estrategia de disfraz y anonimato táctico (la metáfora contenida en la imagen de Nechaev disfrazado de mujer), así como una astucia de desviación de la orden emitida por la ley,[55] no comparte la pre-decisión absoluta del terrorista en favor de un solo sentido de interpretación de esa ley, justamente porque se coloca en el espacio intermedio en donde la lucha se continúa en el doble juego del lenguaje

metafórico entre el asumirla sin condiciones y el abdicar a ella totalmente. Lo estratégico y móvil del espacio intermedio son los medios aprovechados en los intersticios, no la plataforma moral y política de convicciones que orientan la lucha. De esta plataforma no duda Coetzee, y de hecho la historia contada en la novela, la historia de devaneos sensuales y poca convicción moral y política del personaje Dostoievski, sirve para reafirmar la solidez de las convicciones morales y políticas. Es injusto matar indiscriminadamente, aun dando la pretendida justificación de las "razones del Pueblo". Pero es justo desatender la ley con toda suerte de astucias de resistencia cuando esta ley es ilegítima. Aquí hay una indicación estable para evitar la confusión del terrorismo con la resistencia: justicia y ley no siempre son lo mismo. A decir verdad, rara vez son lo mismo. Y frecuentemente son cosas distintas cuando uno se arroga la voz de todos. Tómense como prenda de esta verdad las palabras de Nechaev cuando Dostoievski le pregunta si él mismo se encuentra en la temible lista de asesinatos que el grupo terrorista tiene preparada como acto de justicia:

—Quiero saber si ésa es la razón por la cual Pavel riñó con usted, quiero saber si vio que yo estaba señalado en su lista, si se negó.

—¡Qué idea tan disparatada, Fiodor Mijailovich! ¡Usted no figura en ninguna lista, por descontado! Es usted una persona muy valiosa. De todos modos, y entre nosotros dos, le diré que no supone ningún cambio qué nombres vayan en las listas. Lo que sí importa es que esas personas sepan que les aguarda una seria represalia, lo que importa es que se meen encima. Eso es algo que el pueblo entiende y aprueba. Al pueblo no le interesan los casos individuales. El pueblo ha vivido padecimientos de toda clase desde tiempo inmemorial; ahora, el pueblo exige que sean ellos los que sufran. (MP, 195)

[1] Entiendo por nexo heurístico la creación de una liga original, de un recurso metodológico de nueva conexión de sentido, entre una idea y un fenómeno, liga que abre nuevos sentidos a su vez.

[2] Honneth, op. cit., pp. 206-215.

[3] Id., Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento, Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 93-94: "Es este momento del olvido, de la amnesia, el que quiero

constituir en clave de una nueva definición de ‘reificación’: en la medida en que en nuestra ejecución del conocimiento perdamos la capacidad de sentir que éste se debe a la adopción de una postura de reconocimiento, desarrollaremos la tendencia a percibir a los demás hombres simplemente como objetos insensibles (…) el entorno social parece, casi como en el universo sensorial del autista, una totalidad de objetos puramente observables que carecen de toda emoción o sensación”.

[4] M. Canepari-Labib, Old Myths – Modern Empires. Power, Language and Identity in J. M. Coetzee´s Work, Berna, Peter Lang Publishers, 2005, p. 169.

[5] A. Honneth, Reconocimiento y menosprecio. Sobre la fundamentación normativa de una teoría social, Barcelona, Katz/CCCB, 2010, pp. 23-34.

[6] Canepari-Labib, op. cit., pp. 163-175.

[7] Véase C. Mendiola, “La identidad fracturada, Infancia de J. M. Coetzee”, en P. Lazo, Las encrucijadas de J. M. Coetzee. Miradas filosóficas de un creador literario, México, Editorial Navarra/UIA, 2016, p. 82.

[8] Al respecto, puede verse la que, a mi juicio, es la mejor biografía: Kannemeyer, J. M. Coetzee. A Life in Writing, Reino Unido, Scribe Publications, 2013, pp. 141-207.

[9] M. López, “J. M. Coetzee’s Summertime: Mistranslation, Linguistic Unhousedness, and Extraterritorial Literary Community”, Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies 35, I (junio, 2013), p. 60.

[10] D. Attridge, “In the heart of the country”, en T. Mehigan (ed.), A companion to the works of J. M. Coetzee, Nueva York, Camden House, 2011, p. 57-58.

[11] Ibid., p. 56.

[12] R. Pippin, “The paradoxes of Power in the Early Novels of J. M. Coetzee”, en A. Leist y P. Singer (eds.), J. M. Coetzee. Philosophical Perspectives on Literature, Nueva York, Columbia University, 2010, pp. 19-41.

[13] Ibid., p. 19.

[14] Extrañamente, Pippin no toma en consideración aquí la recuperación que lleva a cabo Axel Honneth del tema hegeliano del reconocimiento, a quien ignora en su argumento. Es extraño esto dada la enorme difusión de la obra de Honneth en Norteamérica y Europa, y el conocimiento que muestra Pippin de él en otras de sus obras.

[15] Pippin, op. cit., p. 24.

[16] J. Derrida, Seminario La bestia y el soberano, vol. II, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 25: “La bestia y el soberano, una bestia que es un soberano, por ejemplo […] la bestia que a veces parece ser el soberano, como la bestia fuera de la ley o por encima de las leyes”.

[17] La película 12 Years a Slave, dirigida por Steve McQueen (2014), es un ejemplo escalofriante de lo ruin que puede llegar a ser la condición de negación de un esclavo en el sur de los Estados Unidos en el siglo XIX. Solomon Northup, un ciudadano afroamericano libre es secuestrado en Washington en 1853, y llevado a diversas plantaciones en Louisiana, en donde sufre todas las degradaciones posibles: primero, en cuanto a su identidad y estatus ciudadano y la vejación de sus derechos elementales, esto cuando es obligado al trabajo forzado; después, en cuanto a sus capacidades profesionales e intelectuales al ser utilizado como un mero instrumento, un útil entre otros útiles; por último, en cuanto a la condición misma de humanidad cuando se le obliga a castigar y torturar a otros negros, negándose a sí mismo en su estatus óntico en cada latigazo que da a los de su propia condición. Así ha sufrido un proceso de nulificación total, su nulidad es la paradójica presencia de la nada en sí: él es nada.

[18] J. Derrida, Seminario La bestia y el soberano, cit., p. 29.

[19] F. Fanon, Los condenados de la tierra, con prefacio de Jean Paul Sartre, México, FCE, 2007, p. 24.

[20] J. P. Sartre, “Prefacio”, en F. Fanon, op. cit., p. 9.

[21] M. Hardt y A. Negri, Imperio, Paidós, Barcelona, 2002.

[22] J. Derrida, y A. Dufourmantelle, La hospitalidad, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 2000, p. 11 y sig.

[23] Así, dice Derrida con vehemencia: “la hospitalidad absoluta exige que yo abra mi casa y que dé no sólo al extranjero (provisto de un apellido, de un estatuto social de extranjero, etc.) sino al otro absoluto, desconocido, anónimo, y que le dé lugar, lo deje venir, lo deje llegar, y tener en el lugar que le ofrezco, sin pedirle reciprocidad (la entrada en un pacto) ni siquiera su nombre. La ley de la hospitalidad absoluta ordena romper con la hospitalidad del derecho, con la ley o la justicia como derecho… La hospitalidad justa rompe con la hospitalidad de Derecho…” (Ibid., p. 31).

[24] Cfr. P. Lazo, La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura, cit., cap. 5.

[25] Véase J. P. Sartre, ¿Para qué sirve la literatura?, Buenos Aires, Proteo, 1970.

[26] S. Vice, “Truth and love together at last. Style, form, and moral vision in Age of Iron”, in A. Leist & P. Singer, J. M. Coetzee and Ethics. Philosophical Perspectives on Literature, Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 297.

[27] Esta sabiduría que se expresa como rabia incontenible, y a la vez como esperanza surgida de ella, es una verdadera “epistemología del Sur”, para decirlo con la metáfora de Boaventura de Sousa Santos: “Entiendo por epistemología del Sur la búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos, por el colonialismo global”. Una epistemología del Sur, Clacso/Siglo XXI, México, 2009, p. 12.

[28] D. Attwell, “Política mortífera: La edad de hierro de J. M. Coetzee”, en P. Lazo (comp.), Las encrucijadas de Coetzee. Miradas filosóficas de un creador literario, cit., p. 31.

[29] He analizado el contraste entre el fenómeno de una revolución de este tipo, jacobina, mistificada y reificada, entendida como corte en el tiempo según un antes y un después revolucionario, y la resistencia extendida en el tiempo como acción permanente, y no mistificada, de transformación de las cosas. Véase: P. Lazo, “Del cataclismo de la revolución a la resistencia permanente”, Utopía y praxis latinoamericana 55, año 16 (octubre-diciembre, 2011).

[30] P. Sloterdijk, Ira y tiempo, Barcelona, Siruela, 2010, p. 62.

[31] Aristóteles, Retórica, II, 2, Madrid, Gredos, 1990, 1378a, p. 30-32.

[32] Ibid., 1378b, p. 35.

[33] Sloterdijk, op. cit., p. 247: “El nuevo mandamiento del amor prescribe amar los bienes que disfruta el prójimo, como si pudieran hacerse propios […]. La presión erotizante que lastra a los cómplices de la “sociedad” dinámico-ambiciosa, condenada a ansiar, lleva inevitablemente a que individuos cada vez más excitados y aislados se vean cercados por imposibles ofertas de relación. De las crónicas exigencias amorosas que, por falta de medios interiores y exteriores de acceso, tienen que acabar en fracaso, procede una inclinación hacia el odio contra todo lo que pertenece al cerco de asedio formado por seudo-objetos”.

[34] En un sentido análogo, Slavoj Žižek ha sostenido que una violencia “subjetiva” —concreta e identificable con un agente específico (los guerrilleros terroristas, los hombres bomba, los anarquistas que generan desorden, etc.)— no se opone a la violencia “objetiva” del sistema capitalista, a esa violencia no visible que ocurre en el trasfondo del estado de cosas, la violencia de la explotación y el consumo generalizados; lejos de oponérsele, la violencia “subjetiva” contribuye a que la violencia “objetiva” se fortalezca y crezca. S. Žižek, Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales, Buenos Aires, Paidós, 2009, cap. 1.

[35] Sloterdijk, op. cit., p. 73.

[36] Ibid., p. 74.

[37] Ibid.

[38] Séneca, Sobre la ira, libro III, La Laguna, Tenerife, Artemisa, 2007, pp. 138-139: “¿De qué sirve dar rienda suelta a la ira, como si hubiese nacido para la eternidad y disipar esta corta existencia? ¿De qué sirve trocar en dolor y tormentos de otros, días que pueden pasarse en honestas complacencias? Estos bienes no permiten prodigalidad ni tenemos tiempo para perder. ¿Por qué precipitarnos al combate? ¿Por qué provocar el peligro? ¿Por qué, olvidando nuestra debilidad, cargarnos con pesadas enemistades y, siendo tan frágiles, alzarnos para quebrantar a los otros?”.

[39] Sloterdijk, op. cit., p. 77.

[40] Sloterdijk, op. cit., p. 81: “Sólo si las energías discretas se convierten en proyectos de gran alcance y sus directores con capacidad de previsión lo suficientemente tranquilos y diabólicos se ocupan de la administración de los patrimonios colectivos de ira, se podrá crear con los numerosos y aislados fogones una central que suministre energía para acciones coordinadas que asciendan hasta el nivel de ‘política mundial’”.

[41] G. Baker, “J. M. Coetzee Evolving Ethics of Engagement”, Ariel. A journal of international english literature 1-2, vol. 36, p. 29.

[42] Baker construye su apuesta sobre la tesis de Adorno, que sostiene que el verdadero compromiso político del arte está en su posibilidad de atacar las estructuras epistémicas pre-políticas en el lenguaje y la vida diaria, y no en un discurso político institucional en primer lugar. Véase: Th. Adorno, “Commitment”, New Left Review I/ 87-88 (septiembre-diciembre, 1974).

[43] Es ésta la forma adecuada, irreverente e inquisitiva, paradojal, de vérselas con un clásico como Dostoievski, según lo dicho por el mismo Coetzee en su famoso texto “¿Qué es un clásico?” (en Costas extrañas, Debate, Barcelona, 2004, p. 29):

Así pues, llegamos a una cierta paradoja. El clásico se define en sí mismo por la supervivencia. Por tanto, la interrogación al clásico, por hostil que sea, forma parte de la historia del clásico, porque mientras un clásico necesite ser protegido del ataque, no podrá probar que es un clásico. […] Uno podría incluso aventurarse más lejos por este camino y decir que la función de la crítica viene definida por el clásico: la crítica es aquella que tiene la obligación de interrogar a un clásico.

[44] F. Dostoievski, Los demonios, t. 2, Madrid, Alianza, 1984, pp. 803-839.

[45] Como es sabido, el editor del diario El heraldo de Rusia, en donde Los demonios iba apareciendo en entregas periódicas, se negó a publicar este último capítulo por razones de “sensibilidad moral” con los lectores. En él se relata cómo Stavrogin acude con el monje Tihon para confesar un crimen terrible de “naturaleza sexual” con una niña y su posterior intento de suicidio. Veremos que

el sentido de esta confesión, y el dilema moral que implica, juegan un papel central en el final de El maestro de Petersburgo. En un estudio minucioso sobre la confesión como género literario, Coetzee evalúa si Dostoievski buscaba una absolución para Stavrogin en el capítulo final de Los demonios, y si ésta tiene que ver con un autoconocimiento que abre al sujeto a la verdad de su mundo. Véase: J. M. Coetzee, "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky", Comparative Literature 3, vol. 37 (verano, 1985), pp. 193-232.

[46] M. Kelly, "The Master of Petersburg", en T. Mehigan (ed.), A companion to the works of J. M. Coetzee, cit., p. 139.

[47] I. Berlin, "Dos conceptos de libertad", en Dos conceptos de libertad y otros escritos, Madrid, Alianza, 2014, pp. 60 y sig.

[48] Ovidio, Las metamorfosis, Libro X, México, Espasa Calpe, 1991, pp. 184-185.

[49] Las cursivas son mías por esta razón: en el original en inglés, esta última frase dice, p. 55: "The rule: one look only; no glancing back. But I look back". En la traducción al castellano se pierde este matiz, esencial para la interpretación desde el mito de Orfeo y Eurídice, cuando se traduce con una libertad injustificada, p. 65: "La regla: una mirada, solamente una; no vale la pena mirar de nuevo. Pero yo vuelvo a mirar de nuevo".

[50] M. Marais, "Death and the space of the response to the Other in J. M. Coetzee´s The Master of Petersburg" en J. Poyner (ed.), J. M. Coetzee and the idea of public intellectual, Ohio University Press, 2006, p. 89.

[51] M. Blanchot, "The Gaze of Orpheus", en The Gaze of Orpheus and other literary essays, Nueva York, Station Hill, 1981, p. 99:

Cuando Orfeo desciende en busca de Eurídice, el arte es el poder que provoca que la noche se abra […] para él, Eurídice es el límite de lo que el arte puede alcanzar; oculta detrás de un nombre y cubierta por un velo, ella es el punto profundamente obscuro al que conducen el arte, el deseo, la muerte y la noche.

Pero la labor de Orfeo no consiste en asegurar el abordaje de este “punto” al descender a las profundidades. Su labor es traerlo de vuelta hacia la luz del día y en la luz del día darle forma, figura y realidad.

[52] J. M. Coetzee, “The Novel Today”, Upstream 6, 1 (1988), p. 2.

[53] D. Attwell, “Coetzee´s Estrangements”, Novel: A Forum on Fiction 2/3, vol. 41 (primavera/verano, 2008), p. 229.

[54] Aquí sigo de nuevo la original idea de Simon Critchley sobre una resistencia pacífica que actúa en una “política intersticial en el Estado y contra el Estado”. Véase: La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia, Barcelona, Marbot, 2010, pp. 151-155.

[55] Lo que James Scott llama el “arte de la resistencia”, o Michel de Certeau “pequeñas revoluciones simbólicas”, ambos en el ámbito de la cotidianeidad pensada como cúmulo de estrategias de desviación de una Ley única, política o moral, religiosa o escolar. Véase: J. Scott, Los dominados y el arte de la resistencia, México, Era, 2000; M. de Certeau, La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

CAPÍTULO III

Disparadores de la acción de resistencia

EL DESEO DEL OTRO, LA CONVERSIÓN DEL YO

La potencia de la literatura de Coetzee se encuentra en la contundencia de su estilo confrontativo, brutal, sin ambages. Pero este estilo es a la vez abundante en dobles escenarios que contrastan entre sí y llevan a interpretaciones siempre divergentes de lo narrado. No hay una trama lineal y fácil de digerir, no hay moraleja única. Por esto, no se trata de encontrar en sus novelas, muchas de ellas realizadas en el encuadre de la Sudáfrica posterior al Apartheid, una especie de vademécum para la defensa de los derechos de las mayorías negras victimizadas históricamente, una especie de manual para la acción afirmativa de resarcimiento por los crímenes raciales y la ocupación colonialista, o bien, visto desde la perspectiva de la minoría blanca de los afrikáners, una especie de lección moral sobre la inversión de los papeles en la detentación del poder.

Lo que quiero defender es algo distinto: en Coetzee hay provocaciones o "disparadores" de la acción social, incluso de cierto modo de resistencia o reacción frente al colonialismo o imperialismo europeo y sus consecuencias históricas, pero nunca en la forma de un texto como colección de lecciones morales o políticas, religiosas o pseudocientíficas. De Coetzee se puede decir que las palabras sólo convencen, pero su estilo arrastra. Es la densidad del estilo y la desnudez de sus descripciones lo que arrastra a un tipo de acción.

Ahora bien, este arrastre, este "disparador" de la acción alojado en su narrativa, está acompañado de un curioso efecto emocional, un reiterado descenso de las emociones en el lector, una condición gris del ánimo que precisamente impide levantar vuelo en juegos de imaginería o de esperanza ingenua. Su estética es una estética de la inmersión de los ánimos, que bajo el agua, muchas veces sufriendo una abierta sensación de ahogo, no anuncia ningún desenlace prometedor o alentador, no aspira a una "buena solución" de todas las cosas.

En este descenso emocional provocado por novelas como Desgracia o Esperando a los bárbaros, es en donde ocurre una lucidez inesperada, la lucidez de la desesperanza más cruda cuya reflexión, como ya había dicho Albert Camus, puede conducir sólo a un sí o a un no elementales frente a lo que se hace y se vive, frente a continuar viviendo o la suspensión de los motivos para vivir.[1] Estos sí y no son también elementales en el sentido de asumir o negar lo elaborado estéticamente para el deleite fácil, de lo desprovisto de la artificiosidad de estilo del aliento moral como fuga o comodidad. Nada de esto se encuentra en Coetzee, y justo por ello, justo en este descenso emocional como constante, es que la lucidez deviene "disparador" de la acción.

Es esta lucidez ocurrida en la inmersión de los ánimos el campo seco en donde se cuenta la historia sombría de Desgracia que puede disparar la acción. Un profesor de literatura, David Laurie, ha decidido que su vida se oriente por lo que él llama "los derechos del deseo". Inspirado por Byron, por Wordsworth, dice ser "un sirviente de eros" y llevar una vida atravesada por el erotismo como único imperativo permanente, satisfecho aquí y allá con diversas mujeres (prostitutas con frecuencia), en la inconstancia que caracteriza al deseo mismo. Pero esta lealtad a una pasión dionisíaca, diremos al modo de Nietzsche y de Freud, se paga caro en una sociedad represiva y culpígena como la nuestra cuando tiene relación con una de sus alumnas, Melanie. Con ella vivirá una relación erótica en la que las cosas no son nada claras, en la que cada palabra puede ser interpretada como seducción o como chantaje ventajoso, y cada encuentro como expresión del placer de ser seducido, como verdadero deseo, o como una debilidad que es producto del encanto y de la manipulación, de una manipulación que encanta. Para David Laurie quizá no haya ninguna diferencia entre una cosa y otra, y los encuentros se repiten hasta que llegan a un punto en el que no se puede distinguir entre la solicitud y el acoso, entre el enamoramiento y el acorralamiento. Por esto, evaluando la reacción de ella la última vez que estarán juntos, Coetzee escribe:

No es una violación, no del todo, pero es algo no obstante carente de deseo, no deseado de principio a fin. Es como si hubiera decidido distenderse, morirse mientras dure, como un conejo cuando las fauces del zorro se cierran en torno a su cuello. Como si todo lo que se le haga, por así decirlo, se le hiciese lejos de sí. (D, 33)

Ella falta a la clase al día siguiente. Decididamente le rehúye. Un buen día se presenta el novio del que no conocía su existencia y lo amenaza, lo amedrenta con hacer público su desliz. En su clase le parece advertir una mirada en los alumnos que lo acusa permanentemente. Días después lo encara el padre de Melanie que, indignado, exige una reparación del daño. Tras el escándalo cuando ella levanta la queja formal ante las autoridades universitarias, es sometido a un juicio a cargo de una "comisión ética" (en gran medida un instrumento cultural de represión y persecución, interpreta él), que le da la opción de disculparse públicamente, de llegar a un arreglo con la familia de la muchacha, incluso de tomar algún tipo de terapia psicológica. Nada de esto lo convence, y renuncia a defenderse no por obstinación sino por serle fiel a una forma de vida que de nuevo hace el llamado a los derechos de lo dionisíaco.

Como resultado del juicio, el profesor decide abandonar la ciudad y se refugia en la granja de su hija, Lucy. Entonces ocurrirán los hechos de la verdadera desgracia inesperada: los "hijos de la tierra Sudafricana", como llama Coetzee a tres nativos que llegan a la granja, violarán de forma múltiple a la hija, que quedará embarazada; a él lo golpearán repetidamente para quemarlo vivo después con alcohol crudo. Cometido el crimen, los violadores no huyen, incluso se quedan por la zona, regodeándose envalentonados, satisfechos, quizá incluso con un sentimiento de haber hecho justicia.

En este giro de los hechos están localizados tanto la fuerza estilística de Coetzee como el virtual "disparador" de una reflexión crítica y de la acción de la que venimos hablando. La violación de la hija, y su negativa de hablar de lo ocurrido, de denunciarlo, incluso su negación de interrumpir su embarazo, su final aceptación de los hechos transida por la culpa y su condición marginal como minoría blanca conscientemente asumida, pueden ser interpretadas como la voltereta de la historia de Sudáfrica, algo así como la "revancha justa" de los nativos contra los colonizadores blancos, como una suerte de compensación histórica terrible, una especie de "política de la acción afirmativa" perversamente concretada. A esta interpretación abonan las palabras que ella misma dice con acritud, cuando él presiona una vez más para que levante cargos, sabiendo que los atacantes pueden volver en cualquier momento, pues son ellos los que están en su territorio:

Ya, pero ¿no crees que hay otra forma de ver las cosas, David? ¿Y si…? ¿Y si ese fuera el precio que hay que pagar por quedarse? Tal vez ellos lo vean de este modo; tal vez también yo deba ver las cosas de este modo. Ellos se consideran recaudadores de impuestos, cobradores de morosos. ¿Por qué se me iba a permitir vivir aquí sin pagar? Tal vez es eso lo que se dicen ellos. (D, 187)

Después de estas palabras, la inquietud en el lector es más fuerte que el desánimo, y precisamente la condición de descenso emocional a que nos ha llevado Coetzee se convierte en una insatisfacción que nos atraviesa, en una inquietud emocional que está alojada en su narración como reflexión crítica política y cultural, como promesa de algún tipo de acción, no en un sentido único —moral, ideológico, racial— sino precisamente por definirse entre esta pluralidad de sentidos y dejado al lector como compromiso de su propia conversión. La posibilidad de conversión, es decir, el abandono del conjunto de valoraciones y supuestos que orientan una vida para asumir otro que puede negarlo rotundamente, lo que en términos nietzscheanos llamaríamos transvaloración de todos los valores, es lo que puede abrirse dado este giro de los acontecimientos en Desgracia. ¿Existe la posibilidad de una conversión íntima de este tipo, que lleve adicionalmente a una acción de resistencia, tras los hechos funestos del ataque? Una lectura rápida de los hechos parece indicar que no es así. Aunque la discusión sobre tomar cartas en el asunto es una constante a partir de este punto de la novela, y las discusiones entre Lucy y su padre giran cada vez más alrededor de la obligación de denunciar los hechos a la policía, de no caer en una absurda pasividad cómplice, en un silencio que hace el juego a la impunidad de los abusadores, ella no sólo se niega rotundamente, incluso acepta casarse con su empleado, quien es pariente del violador. Para no perder las tierras y quedar “protegida” por la familia del violador, del padre del hijo que se gesta apenas en su vientre, ella ve como “buena salida” este género de justicia étnica, preliberal o contraliberal.

No obstante todas estas indicaciones de un pesimismo sin remedio, que provocaron críticas incisivas de la novela cuando apareció,[2] podemos decir que el juego del disparador de la acción en ella siempre se acciona de forma oblicua, indirecta, en los intersticios de la línea narrativa. Como sucede también con el protagonista en otras novelas —de forma paradigmática en El maestro de Petersburgo y en La edad de hierro—, aunque el personaje de Desgracia parezca mostrar un pesimismo absoluto al final del día, y el desenlace de la narración

parezca indicar sólo una total falta de esperanza, un rendirse bajo la fuerza de los hechos, la acción se dispara oblicuamente por dos vías: uno, en el paralelo de los escenarios de la primera situación sexual con la alumna y de la violación múltiple de Lucy, que contrastan fuertemente por el trasfondo de valoración cultural en el que se narran; dos, en la reflexión ético política que se ha puesto en marcha con esta doble escenificación, reflexión que no puede evitarse porque no es un ejercicio teórico nada más, sino que está acompañada de un "descenso emocional", que de forma ineludible provoca la acción. Este descenso emocional se pone en juego en el giro central de los hechos en la novela: tras ser despedido de la universidad, y tras la negativa de Lucy de denunciar el delito, y sobre todo en su aceptación de su embarazo, él abandona su mundo como lo había construido, las categorías de trasfondo que pensaba que lo sostenían se vienen abajo, las categorías del eros masculino que guiaba su vida, un eros exigido como un derecho más prioritario que el propio del marco liberal de derechos, y por supuesto más elemental que los derechos de la mujer a no ser molestada sexualmente, pero paradójicamente defendido en el trasfondo cultural liberal de un hombre que defiende su estilo de vida sin tener que dar cuenta de él a otros, incluida se preferencia sexual.

En este sentido, C. Mardorossian pone el énfasis en que la novela ofrece dos interpretaciones contrastantes de abuso sexual, la primera en el contexto de la sociedad blanca de la universidad, contexto en el que el profesor Laurie abusa de la alumna poniendo en juego una ventaja de autoridad y de experiencia. El abuso consiste en la manipulación de la alumna a partir de la posición alevosa que él tiene como profesor y de su experiencia como hombre consumado en el arte de la seducción, teniendo como castigo la expulsión de ese mundo de reglas inflexibles. La segunda interpretación es la de la violación de Lucy en el contexto de la sociedad de la Sudáfrica negra, en la que el crimen no es castigado ni perseguido, incluso es reconocido como una especie de justicia étnica consecuente con la posición de poder de los blancos y su reversión como un acto de "equilibrio" histórico. Mardorossian insiste en aquello que pone al descubierto esta doble interpretación del crimen sexual: no sólo un problema de género, sino las raíces que este problema hunde en el espectro racial y de diferencia de clases en el que aparece, así como de la contingencia y la variabilidad en la aplicación de la justicia en cada caso:

[…] Coetzee toma una escena horrible de violencia y exhorta a los lectores a

verla no como un hoyo negro en el análisis, sino como una oportunidad de revisar críticamente los abordajes normativos de la violación, de la justicia, de las relaciones humanas. Los lectores son exhortados a repensar no sólo los supuestos desde los que es vista la violación blanca (sólo la decisión de Lucy ciertamente los exhorta a hacer tal cosa), sino también el modo profundamente cargado de racismo en el que la violación es naturalizada precisamente como un crimen de los negros contra los blancos (descriminalizando así la violencia sexual del blanco sobre el blanco).[3]

En efecto, el fuerte contraste entre el primer escenario de abuso sexual y el segundo, pone en cuestionamiento las propias reglas del juego para Laurie, no sólo obligándolo a poner en tela de juicio su punto de vista masculinizado que le dan (supuestamente) sus derechos de vida como "siervo de eros", sino adoptando el punto de vista de su hija, de la mujer violada y expuesta a una sociedad en donde ella, y él con ella, son minoría. Pero con esto también se pone en tela de juicio la "naturalización" del abuso sexual en el primer escenario —el crimen sexual es menos violento, más "admisible", si el abusador es blanco— al contrastarlo con la violencia del segundo, en donde la agresión la cometen hombres negros contra una mujer blanca. Lo que gana así la narración en la novela, como enfatiza Mardossian, es evitar representar la violencia en el mundo del África post-Apartheid siguiendo todos los clichés que la dibuja como un mundo salvaje, ingobernable, en donde los negros cobran venganza del colonialismo blanco. En lugar de este cliché, pone de relieve "la relación inextricable entre categorías inconmensurables de identidad, tales como el género, la clase o la etnicidad, en la aplicación de la autoridad legal y moral".[4] Según esta interpretación, el rechazo de denunciar la violación por parte de Lucy, tiene como trasfondo el evitar una sobredeterminación histórica de representación de la víctima y del victimario: la lucha entre blancos y negros, en la que estos últimos siempre son los criminales a perseguir. Se trata de combatir una sobreescritura de representación inscrita en su cuerpo mismo, que es el emplazamiento del poder binario que le da a la víctima un lugar estereotipado. Este es el juego que no quiere jugar ella, pues significaría repetir las estructuras binarias del poder que fueron efectivas en el pasado.

Desde esta perspectiva, pues, lo que abre la novela es una crítica al trasfondo cultural, legal y político en el que se dan los hechos, y con esta crítica abre el camino del cuestionamiento sobre la empatía que el lector ha establecido con

David Laurie desde el trasfondo cultural compartido con él, es decir, lleva al cuestionamiento de la naturalización de la ideología de nuestra cultura masculinizada y racista, en la hombre blanco se puede permitir todas las licencias en nombre de “Eros”. Siguiendo la cadena argumental, al hacer desconfiar al lector de su identificación con Laurie, lo que a la postre es puesto en entredicho es su propia filiación a la “investidura en representaciones normativas de género y raza”,[5] y con esta investidura, dicho en los términos que queremos defender, se pone en tela de juicio consiguientemente el conjunto de valoraciones y supuestos que compone nuestro imaginario cultural liberal, masculinizado. Dicho de otra manera, en este generalizado poner en entredicho los términos de la propia cultura, se abre un intersticio para la resistencia al estado de cosas que la compone, es decir, se dispara la acción en el lector desde este intersticio.

Sólo desde tal posibilidad intersticial de acción se entiende que el final de la novela no conduce a ningún quietismo o pasividad pesimista. Tras los hechos, David Laurie se entrega a un trabajo mecánico como ayudante en un hospital de animales, y su labor principal es ayudar a administrar la inyección letal a perros y gatos desahuciados. Esto parece indicar un decaimiento total del ánimo, una inercial aceptación de la convivencia diaria con la muerte, manifiesta en el gesto de matar a los animales sistemáticamente, aparentemente sin ninguna emoción o reflexión de por medio:

Bien, pues ahora él se ha convertido en un hombre-perro, un enterrador de perros… Curioso que un hombre tan egoísta como él vaya a ofrecerse al servicio de los perros muertos […]. Él salva el honor de los cadáveres porque no hay nadie tan idiota como para dedicarse a semejante asunto. En eso va convirtiéndose: en un estúpido, un bobo, un obstinado. (D, 173)

Pero esta “estupidez”, esta obstinación con una labor que nadie más querría hacer, no indica una falta de inteligencia, de motivación o de emoción, sino, en la misma clave que le interesa poner en circulación a Coetzee en su ensayo sobre Erasmo,[6] la “estupidez”, la “locura” en la que ha caído, indica paradójicamente una lucidez extraordinaria: la capacidad de dudar del estado de cosas de la cultura y sus valoraciones sedimentadas. La lucidez de convertirse en otra cosa

de lo que es, una resistencia interior a su mundo en el “devenir-perro”, algo que nadie querría ser para ganar la renuncia a lo que no se quiere ser de hecho.

Esto es lo que ha advertido Tom Herron con agudeza: el abandono de las categorías del mundo de David Laurie —un “hombre blanco, académico liberal, libidinoso”—,[7] explica por qué se vuelve sobre los animales sin reservas, no como en un refugio, sino en una confusión total de entidad. Es esta la verdadera conversión que se juega en la narración. Para Herron lo decisivo de la historia es la lenta serie de momentos en que David Laurie se vuelve hacia los animales y rechaza el mundo humano como algo demasiado triste y violento como para seguir con la rutina de lo que acostumbraba hacer en él. Por esto, la respuesta a los hechos sólo puede conducir a un “hacerse animal”, que paradójicamente aparece en el momento en que asume transcurrir sus días llevando a los perros abandonados o moribundos a su último momento, como ayudante de Bev Shaw en la clínica animal en la que su trabajo es administrarles la inyección letal e introducirlos en el horno crematorio. No obstante, en esta rutina de administración de muerte que adopta, ¿ya no hay amor por ellos, nada de simpatía hacia ellos, como indica Herron?[8]

El final de la trama admite al menos una posibilidad más. En un sentido familiar al “devenir animal” deleuziano, la rutinaria confrontación con la muerte de los animales puede indicar la metáfora de una renuncia constante al mundo normalizado de lo que entendemos por “vida” en una cultura como la nuestra, una metáfora de la “vida” y su lucha contra el dolor de la muerte. Una vida erotizada como extensión del placer, no importa las consecuencias que tenga. Esta vida es la que sufre una conversión y una renuncia. Es una renuncia dolorosa porque implica un resistirse a una imagen antropocéntrica que se está cuestionando permanentemente desde otro lugar, en el intersticio de una acción cotidiana en la que la muerte puede significar algún tipo de futuro. El futuro marcado y asumido desde una desgracia.

***

En Esperando a los bárbaros está narrada más transparentemente la relación entre la descripción cruda de imágenes literarias y una reflexión crítico-política

que dispara la acción de resistencia. La economía de medios en la escritura de esta novela es igual a una contundencia de las imágenes que no deja escapatoria al lector.

La historia ocurre en un lugar no definido de Sudáfrica, lo que equivale a decir que puede ocurrir en cualquier lugar en donde el Imperio se constituye como un sistema de poder y representación que se protege a sí mismo de todo lo extraño, de todo agente que simplemente por ser distinto ha de temerse, y por supuesto se ha luchar contra él. Se trata de la llegada de los nómadas, a los que se llama bárbaros, cuando el Imperio ha de ser forzosamente sedentario y estable, rutinario y cerrado sobre sí. Los bárbaros, de los que se teme su llegada al pueblo en todo momento como una amenaza. Entonces los dispositivos del Imperio se accionan: comienzan las persecuciones, los interrogatorios, la tortura y el asesinato de sospechosos. El magistrado del pueblo en donde ocurren los hechos se niega a participar en esto, intenta convencer a todos de que los bárbaros sólo son diferentes y no peligrosos, que incluso se ha comerciado con ellos sin ningún percance y, a final de cuentas, intenta razonar, pertenecen a una antigüedad tan vieja como la misma Sudáfrica. Nadie lo escucha, incluso es amenazado en una primera advertencia, luego encerrado y torturado también.

Se ha señalado una inspiración de la novela en el famoso poema de Konstatino Kavafis del mismo nombre, en el que también se relata la inminente llegada de los “bárbaros” a la ciudad. En el poema tal es la expectativa de lo que vendrá con estos extranjeros, que se paralizan las acciones de la política, y todo ritual de vida pública se adereza en la espera, pues ellos son el fundamento de todo lo que se hace en el mundo civilizado. Pero llega la noche y los “bárbaros” no llegan; corre la voz de los que han estado en la frontera, que pueden constatar que realmente no existen, y el poema termina con una desazón que resume la verdadera función mítica de la invención de los bárbaros:

¿Y qué va a ser de nosotros ahora sin bárbaros?

Quizá ellos fueran una solución después de todo.[9]

Kavafis está enfatizando la necesidad paradójica de aquéllos que están ausentes para que el Estado se constituya como Estado ideal presente, y la ironía se

encuentra en que nunca llegan y por lo tanto ese presente se posterga indefinidamente. Los que están ausentes entonces se mitifican, cobran una realidad más efectiva que su presencia concreta, la realidad de su hipóstasis como solución imposible, siempre postergada para alcanzar las condiciones ideales del Estado. Ahora bien, aunque Coetzee también pone en juego la mitificación del bárbaro para indicar la falla en el proyecto expansionista del Imperio ideal, es decir, su fracaso como Imperio asimilacionista de toda diferencia, lo hace agregando la distinción central entre el nómada concreto, visible, y el bárbaro abstracto, hipostasiado. Que uno se confunda con el otro es el verdadero problema ético-político que plantea la novela. La persecución de los nómadas —pacíficos, comerciantes de pequeños artículos, en convivencia fluida con su mundo natural— es confundida con la invención imaginaria del bárbaro, hipostasiado como enemigo que se resiste a ser absorbido por el Imperio y sus reglas, y por tanto debe ser forzado a ello, o eliminado en el proceso.

¿A qué se debe esta confusión del nómada con el bárbaro? Responde a una necesidad de la configuración de una cultura colonialista y su imaginario, de ello depende el poder que la constituye. Sin la oposición y la tensión que establece la cultura colonialista con aquellos que salen de su proceso identitario, que se pretende absoluto, que se continúa por los dispositivos de la expansión y la asimilación, no puede levantarse como tal cultura. Ya Nietzsche enfatiza la necesidad de una tensión agónica perpetua (no de una dialéctica que pudiera prever la solución de la oposición) entre el que humilla y es humillado, entre aquél que se exhibe en la violencia y aquél que es sometido, como parte estructural de la consolidación de un pueblo, de su naturaleza más o menos fuerte: la necesidad de los débiles para que los fuertes se consoliden como tales. [10] La necesidad de perseguir y capturar a los nómadas, haciéndolos pasar por bárbaros, es así la lógica misma de un poder revigorizado de la cultura que vive de las oposiciones que ella misma genera, que ella misma inventa. Nuestra cultura paranoica, nuestra cultura colonialista.

El otro, el designado como bárbaro, es despreciado, perseguido y a la postre aniquilado por ser el Otro proyectado “fantasmáticamente”, diremos también con Slavoj Žižek, como aquél que es peligroso. El enemigo a priori y a posteriori, antes de la campaña de persecusión y después de su captura, tortura y confesión de ser el peligro que se teme. Es aquél a quien es preciso odiar para consolidar una cierta “filia”, o una filia cierta, entre nosotros. He aquí el testimonio:

No existe a lo largo de la frontera una mujer que no haya visto en sueños la mano morena de un bárbaro surgiendo bajo su cama para agarrarle el tobillo. Ni tampoco hombre que no se haya atemorizado con visiones de los bárbaros celebrando orgías en su hogar, rompiendo los platos, incendiando las cortinas y violando a sus hijas. Estas imaginaciones son producto de la excesiva tranquilidad. Que me muestren un ejército de bárbaros y entonces lo creeré. (EB, 19)

Ergo, la identidad de un sistema de poder y representación que llamamos todo social, que llamamos "nosotros" diferenciados de "ellos", depende de una proyección imaginaria o "fantasmática" sobre la condición inexistente de peligrosidad de un otro que es necesaria para auto constituirnos como cultura poderosa, como unidad de signos de ese poder en la cultura avanzada, civilizada. Žižek dirá que se trata de una proyección ideológica también, difícil de combatir porque se trata del despliegue "ausente en su presencia" del inconsciente de nuestro imaginario social. Y como toda ausencia que se hace más presente justo en su ser ausente, tiene que ver con el goce provocado por un deseo siempre por cumplirse, siempre frustrado por lo tanto. Se trata del deseo frustrado que constituye el devenir y el porvenir de nuestra cultura, expresión de una fisura sin posibilidad de sutura, de una herida que no puede cerrarse, pero sí simbolizarse imaginariamente, perpetuada en el goce que provoca este juego de la imaginación que crea, que genera sus propios fantasmas.[11] Por esto, en la "excesiva tranquilidad" de una cultura que se recrea en el ocio de los temores que se inventa, los hombres temen que los bárbaros irrumpan en sus hogares y violen a sus hijas, que incendien los pueblos en un afán de implantar caos, en un estallido de salvajismo inexplicable.

"Ellos", pues, nunca se denominarían a sí mismos como Bárbaros. A ellos —los temidos, los esperados— se les llama bárbaros desde fuera, una etiqueta conveniente que los ubica, los cartografía y los mapea, desde el temor y el odio. Cuestión geográfica cargada de animosidad hiriente. Paradójicamente este "fuera" desde el que se les designa y se les confina, es la propia interioridad del Imperio, la insistencia en las fronteras que lo aíslan de toda exterioridad que ponga en peligro su proyecto expansivo.

Paralela a esta fantasmagoría del bárbaro, el "Imperio" es una también una designación abstracta por su referencia geográfica, que en la intención de

Coetzee no es un simple recurso estilístico, sino que busca poderse extender a cualquier lugar de Sudáfrica, y potencialmente a cualquier lugar del mundo, en donde haya un abuso de poder y una persecución de los dominados hecha con medios injustos. Se refiere a una estructura o sistema de poder que puede funcionar lo mismo en Sudáfrica que en Latinoamérica, o en cualquier otra región en donde pueda hablarse de un poder totalitario y extensivo en sus dispositivos de aplicación, como podemos decir también con una inspiración foucaultiana.

Explorando con recursos deleuzianos esta "geografía hiriente" del Imperio, Grant Hamilton explica que el doble plano espacial que describe la narración de Esperando a los bárbaros es el choque y la intersección problemática de la verticalidad y la horizontalidad: el plano espacial vertical del poder extensivo del Imperio sobre la tierra colonizada, y el plano espacial horizontal de los nómadas en su integración con la tierra al desplazarse en ella libremente. En los términos de Deleuze, estos dos planos corresponden a dos formas enteramente distintas de aprehensión del mundo, dos formas de episteme contradictorias y que sin embargo pueden coexistir: por una parte, la imagen del pensamiento como estratificación del mundo, al modo de la "arborificación" del sustancialismo, que va desde las ramas al tronco y corre hasta la raíz, buscando las esencias sustanciales por debajo de los múltiples estratos de lo fenoménico. Es ésta la imagen de pensamiento que emprende arqueologías buscando los orígenes de todas las cosas, y dibuja cartografías de lo existente, mapeos mentales, que derivan en el trazado de mapas de territorialidad y fronteras establecidas y excluyentes. Ésta es la mentalidad del Coronel Joll, quien está a cargo de las avanzadas sobre los "barbaros" nómadas. Por otra parte, en contraste, aparece la imagen de pensamiento como devenir rizomático en el mundo, que no lo mide ni lo mapea, no busca penetrando, sino se desplaza asociando intensidades —afectos y perceptos— y experiencias vividas, umbrales y pasadizos, cualidades de lo devenido en lo que puede llamarse "topografías suaves del nómada" (en contraste con la "geografía dura" del Imperio).[12]

Ahora bien, pensando en las potencialidades que aporta la novela en vista de ser disparador de la acción de resistencia, es en la coexistencia de estos dos planos espaciales contradictorios, en la intersección problemática de sus modelos de pensamiento, que puede aparecer una tercer figura híbrida que aclara tanto el campo de esta acción como las múltiples formas que puede adoptar. Se trata de la figura ambivalente, hibridada, del magistrado, que adopta, como dice Hamilton, tanto la dimensión estratificada de pensamiento —a final de cuentas él

es un oficial del ejército cuyo trabajo consiste en llevar bien las cuentas del cuartel y sus dominios—, como la dimensión rizomática de los nómadas, dimensión visible en las escenas de su enamoramiento de la muchacha nómada y su posterior defensa de la tribu capturada. Esta ambivalencia no es una desventaja, y si lo es sólo puede ser considerada como tal desde el punto de vista de la racionalidad del Imperio, que exige la asertividad libre de dudas del hombre colonizador, decidido a definir fronteras, a establecer la exclusión de su interioridad como sistema. Esta ambivalencia es de hecho la oportunidad de una ventaja estratégica desde el punto de vista de una acción de resistencia: la posibilidad de una conversión íntima del estilo de vida que impone la cultura colonialista y poder resistirse a ella.

Después de la relación erótica con la muchacha nómada, el modelo entero de pensamiento y de la acción del magistrado sufren una transformación tal que es llevado a una conversión que compromete la dimensión de su mundo en el primer plano de conocimiento y le abre el segundo plano de un mundo que no había percibido siquiera:

Un mundo en el que las fuerzas caóticas de la tierra se han de abrazar más que ser subyugadas u organizadas; es un mundo de movimiento ilimitado, que está en fuerte oposición respecto de los esfuerzos del Estado por imponer una gravidez estructural, una inhibición, y, por lo tanto, una limitación; y un mundo, finalmente, en el que la composición y el ordenamiento de territorio son una intolerable imposición sobre la tierra.[13]

Tal conversión, por la radicalidad con la que pone en duda las orientaciones generales de su mundo y se mezcla con las de otro completamente nuevo, puede decirse que se trata de una metamorfosis como “devenir-nómada” combativo, siempre en resistencia:

Es una metamorfosis modelada por un “devenir nómada”, que implica partir de un pensamiento del Estado hacia un pensamiento rizomático […] y en la que el magistrado es forzado a una relación combativa con el Estado…[14]

Con Simon Critchley, podemos agregar que esta relación combativa con el Estado en realidad es una relación “con y contra el Estado”, una relación combativa intersticial, que supone una reflexión crítica ético-política sobre los alcances de la valoración del estado de cosas en el Estado, pero también supone una dimensión sobre la acción, siempre comprometida en los intersticios del poder establecido como único y que lo disloca reiterativamente.[15]

Esta dislocación permanente opera sobre las zonas del cuerpo y de la tierra que se territorializaron excesivamente por efecto de la racionalidad propia de la verticalidad de pensamiento. Zonas como la piel marcada —sobrecodificada— por efecto de la tortura de los militares sobre el cuerpo de la muchacha nómada o sobre el cuerpo del mismo magistrado al final de la novela. Zonas como la frontera que resguarda el cuartel militar para los buenos ciudadanos civilizados. Pero también zonas sobrecodificadas en el campo de lo simbólico, como la parcela de valoraciones morales de la cultura autodenominada civilizada, resguardadas en la forma de presupuestos inalterables, tradiciones, instituciones y gestos culturales. Si el mito del bárbaro es “el equivalente a un muro físico” que divide y establece una jerarquía de lo intocable,[16] la dislocación rizomática de la resistencia intersticial equivale a dar por el suelo con los muros, o, mejor, a burlarlos encontrando sus resquicios, sus puntos quebradizos, los desniveles por los que sería más fácil rodearlo que saltarlo.

Por ejemplo, la tortura sobre la muchacha nómada es la inscripción del poder del Imperio sobre ella, un poder indeleble porque se ha inscrito sobre su propio cuerpo. Cuando los militares, como brazo instrumental de este poder, le rompen los tobillos y la dejan medio ciega quemándole las retinas con un hierro candente, lo que hacen es asegurar un recurso de memoria imborrable, de marca indeleble, cuyo objetivo es la extensión de una Identidad que se registra en su cuerpo mediante la tortura. Cuando el magistrado la adopta, la saca de las calles en las que vivía de limosna, le lava los pies golpeados (en un gesto que recuerda a Cristo lavando los pies de sus discípulos), y le pregunta una y otra vez qué le han hecho sus torturadores, está buscando revertir esta extensión de poder. Por esto, dice:

Cada vez veo con mayor claridad que hasta que no haya descifrado y comprendido las marcas del cuerpo de esta muchacha no podré dejarla marchar. (EB, 51)

¿Quién hace la resistencia intersticial? No quien está afuera, no quien esta adentro, sino el que está en el margen, en el intersticio, en el punto en donde el escamoteo de la Ley es un verdadero arte de la invención. No los nómadas, quienes son barridos por la acción destructiva del Imperio o asimilados a él en la forma de esclavos de su colonialismo. Quien hace la resistencia intersticial es quien se encuentra en una posición intermedia en el campo del poder y puede interpretar sus códigos de otra manera. De hecho, quien puede, al conocerlos, llevar a una transcodificación de sus signos (de aquí el empeño del magistrado por descifrar las marcas que los torturadores han dejado sobre el cuerpo de la chica nómada). Esto es lo que nos enseña la reflexión ética y moral del magistrado, esta es la orientación de su acción "con y contra" el Estado que le da su posición "en medianía" del poder.

En este sentido, la decisión del magistrado de no escapar cuando tiene la ocasión, y en lugar de esto enfrentar a los agentes del Imperio, es el núcleo de la reflexión ético-política que propone Coetzee: no sólo de entereza moral, de honestidad, sino también de toma de postura política en contra del Imperio, a pesar de las terribles consecuencias que de ello se seguirán: el aislamiento, la tortura más atroz, la denigración de su condición humana hasta llegar a confundirse con una vida elemental, animal, la humillación, el desánimo provocado de forma calculada. Como se advierte en estas palabras que le dice el Coronel Joll para burlarse de él, pero apuntando a la verdad de su situación:

[…] parece tener usted una nueva ambición […]. Parece querer darse a conocer como el Único Hombre Justo, el hombre que está dispuesto a sacrificar su libertad por sus principios […] Sospecho que quiere pasar a la historia como un mártir. Pero ¿quién le va a incluir en los libros de historia? (EB, 166-167)

Tal decisión es la expresión de una vocación de verdad en sentido radical, analogable a una vocación apofántica de declaración y delación de la injusticia,

la denuncia de la ventaja del poderoso sobre el débil. Es analogable también con la exigencia filosófica de señalar la verdad públicamente, por ejemplo, con el gesto ejemplar de Sócrates o de Martin Luther King. Desde su enfoque ético, cabe relacionarla entonces con la diferencia que establece Kant entre un uso privado y un uso público de la razón ilustrada, esto es, atender la demanda de cumplir con las obligaciones que cada quien tiene en el terreno público por puro deber, pero no al grado en que este terreno público se convierta en el reino de la injusticia, entonces la obligación es hablar muy alto en contra de ese sistema de injusticias y enfrentar la ley, que ya no representa más que a sí misma.[17] La justicia no siempre coincide con la ley: esto es lo que el magistrado denuncia. Y entonces, como Derrida argumenta desde un planteamiento cuasi-kantiano, la pregunta por el estado de excepción ante la ley cobra un sentido distinto, el sentido de su deconstrucción por todos los medios que estén al alcance del lenguaje éticamente responsable.[18]

El magistrado vence así sus inclinaciones y temores privados, también pone en peligro las comodidades de su vida íntima (sus experimentos arqueológicos de aficionado, sus devaneos eróticos, profusamente descritos por Coetzee), por la exigencia ético-política de delatar a los torturadores, de señalarlos con la intención de provocar a la gente del pueblo en contra de ellos, y de no dejarse llevar por un sistema perverso de humillación y aniquilación del otro: el Imperio mismo. En términos de nuevo de Deleuze, él es el agente de una desterritorialización nómada de la ley, y habla, en una “literatura menor”, en nombre de una minoría de la población que ha quedado silenciada, la población colonizada.

Si la resistencia intersticial es una operación de dislocamiento en el margen del colonialismo, ¿cómo se combate el colonialismo en sus mismos términos, recodicando sus signos, dándole la palabra a aquéllos silenciados por la sobrecodificación que combaten? Para Spivak la respuesta será siempre la de una empresa imposible: el subalterno no puede hablar porque, cada vez que lo intenta, lo hará bajo la estructura de dominio del propio colonialismo, que se anticipa a su voz y lo hace hablar en los mismos términos que pretende combatir.[19] Pero esta respuesta no toma en cuenta los intersticios que puede aprovechar una resistencia táctica para combatirlo desde dentro y por fuera alternativamente, es decir, en el margen de los múltiples focos oblicuos y fisuras del lenguaje colonial, que pueden ser invertidos o redireccionados en su sentido para orillarlo a autodestruirse.

La chica nómada con la que tiene relación el magistrado, ¿no es esa voz femenina acallada por el colonialismo a la que se refiere Spivak, esa voz femenina que ha desaparecido entre los procesos del patriarcado y el imperialismo, por debajo de los procesos de configuración del sujeto (masculino) y la formación de objetos culturales de ese sujeto?[20] Si la respuesta es afirmativa, entonces tiene sentido que el magistrado mismo tome su voz y la defienda, que hable por ella. Si el/la subaltern(a) no puede hablar, diríamos, entonces que otro hable por ella. Pero este otro es representante del Imperio que la oprime, y Spivak diría por anticipado que es una voz que por su mera pertenencia cultural, aunque esté "de su lado", no es genuina por el simple hecho de hablar en el código —jurídico, político y más ampliamente lingüístico y cultural— del colonialismo.

Pero esta lógica binaria del "pertenecer a lo uno o lo otro", puede tomar otros derroteros menos absolutos (menos "decoloniales" o "poscoloniales" en el sentido que Spivak los expone). Por ejemplo, la salida ético-hermenéutica de Charles Taylor al proponer que frente a los problemas de choque cultural, no tomemos nunca la opción binaria de valor de "lo nuestro" o "lo suyo", y ni siquiera la postulación de "igual valor" entre prácticas culturales divergentes, sino solamente la postulación, como orientación y no como dictum, de valor diferenciado. Sólo de este modo podemos colocarnos en un lugar intersticial en el que los enfrentamientos entre miembros de culturas distintas pueden ser resueltos desde una "zona enigmática", que no admite soluciones dadas desde una u otra perspectiva cultural, sino en el permanente conflicto que se da como hecho en tal "zona de enigma", es decir, la zona intercultural en donde lo que debe privar es la falta de solución última a los problemas simbólicos en el orden de lo moral, lo religioso, lo erótico, lo estético, y en general en todo lo que se refiere a la cosmovisión de las culturas diferentes. En este sentido, sólo para dar cauce a la perspectiva de entrecruzamiento cultural, puede tomar la palabra el agente de resistencia intersticial en su posición intermedia de ventaja.[21]

Desde la perspectiva deleuziana que hemos visto, muy distinta a la posición hermenéutica de Taylor, pero en este punto coincidente por su intención y su estrategia, Grant Hamilton busca también una posibilidad de articular la habilidad del sujeto colonizado para trascender la condición de "lo dado" (considerada como su constitución pretendidamente última), con la "cuestión de su agencia" en el marco de lo posible. Entonces el cometido de su apuesta es "demostrar que la noción teorética de un sujeto colonizado debe colapsarse a favor de la apreciación de un sujeto colonizado práctico."[22] Así, pasa del

marco metafísico de lo necesario, lo abstracto, lo hipostasiado en su estatización, a la perspectiva óntica de lo siempre móvil, lo contingente, práctico, concreto y múltiple. Esta perspectiva es la propia de la ontología inmanente en la que trabaja Deleuze para postular la potencia de las imágenes literarias como una potencia de disrupción o desterritorialización, de decodificación de un estado de cosas cultural y político edificado en la defensa de lo Mismo y la Identidad, potencia que, conectando con la afectividad vital in situ de cada caso, rompe imaginariamente con este exceso de identidad.

Una constante de la literatura de Coetzee radica en romper con la lógica binaria, la lógica que parte de un centro o núcleo de reflexión para explicar la heterogeneidad de aristas de un fenómeno asignándoles un lugar en una taxonomía como afirmación o negación, como verdad o falsedad, como civilizado o bárbaro. Esta lógica binaria defiende un origen o fuente única desde la que se haría tal separación por categorías confrontadas. El problema con esta lógica binaria, como señala Grant, es que no permite que se revelen aquellas instancias que aparecen “por-entre” las categorías preasignadas.[23] Estas instancias son las que interesan a la hora de buscar los intersticios de resistencia en las novelas de Coetzee. Por esto, él renuncia a esta fuente única cuando toma la forma del autor y su voz como autoridad en la narración, por ejemplo en Foe, en El maestro de Petersburgo o en Elizabeth Costello. En Esperando a los bárbaros, esta fuente con la que se rompe es más bien la defendida como supuesta autoridad moral de la civilización colonialista, desplegada en las formas de la expansión ideológica, la destrucción militar y la asimilación cultural. Y sólo quien está a horcajadas entre esta autoridad moral supuesta y aquello que la sustenta como ficción, puede resistirse y ya no esperar a los bárbaros.

Al final de la novela, los bárbaros a los que se espera nunca llegan. El temor se revela como una ilusión, una ilusión sin embargo necesaria para vivir al modo del Imperio. Y así, en su lugar rizomático intersticial, se pregunta el magistrado después de que se han ido los soldados tras una campaña inútil y realmente barbárica contra una amenaza inexistente:

¿Por qué no podemos vivir en el tiempo como el pez en el agua, como el pájaro en el aire, como los niños? ¡Los imperios tienen la culpa! Los imperios han creado el tiempo de la historia. Los imperios no han ubicado su existencia en el

tiempo circular, recurrente y uniforme de las estaciones, sino en el tiempo desigual de la grandeza y la decadencia, del principio y el fin, de la catástrofe. Los imperios se condenan a vivir en la historia y a conspirar contra la historia. La inteligencia oculta de los imperios solo tiene una idea fija: cómo no acabar, cómo no sucumbir, cómo prolongar su era. De día persiguen a sus enemigos. Son taimados e implacables, envían sabuesos por doquier. De noche se alimentan de imágenes de desastre: saqueo de ciudades, aniquilamiento de poblaciones, pirámides de huesos, hectáreas de desolación. (EB, 194)

PLIEGUE, DECODIFICACIÓN Y RESISTENCIA

¿Quién es Elizabeth Costello? Lancemos una hipótesis heurística inicial: en el pliegue de quien ella es, del doble juego estilístico y crítico de su caracterización, depende en gran medida la aclaración de la función de "disparador de la acción" de resistencia en la literatura de Coetzee.

Se nos informa que ella es una escritora famosa, referencia obligada en el pequeño mundo ficcional de la literatura australiana de la segunda mitad del siglo veinte, y lo es en concreto para el pequeño círculo de seguidoras y criticas feministas que ven en sus personajes un modelo a seguir. Lo es en tal medida que incluso ha prosperado en torno a ella una "pequeña industria crítica" en el ambiente intelectual, y en el pequeño reinado académico se ha formado la "Elizabeth Costello Society" en Albuquerque, que publica el boletín trimestral titulado "Elizabeth Costello Newsletter" (EC, 7-8). Se nos informa asimismo que, como muchos escritores famosos de avanzada edad, se le honra con reconocimientos de muchas universidades y se organizan muchos homenajes en su nombre, que implican premios en efectivo u honorarios sustanciosos por aceptar recibirlos. Pero también se nos ha advertido de su cansancio y escepticismo frente a estos actos públicos, de su descreencia en la vida académica, que le parece hueca en su excesivo manejo protocolario, y de su consecuente reticencia a ofrecer el discurso conveniente y bien visto en cada ocasión. Esta doblez, este pliegue de su personalidad y de su historia, esconde el resorte del "disparador de acción" de resistencia que buscamos nosotros.

Los pormenores de la narración que componen Elizabeth Costello relatan las

ocasiones coyunturales que pueden disparar la acción de resistencia, o, para decirlo con un término un tanto caprichoso de Alain Badiou, las ocasiones de composibilidad del texto, esto es, la intersección composible entre literatura, crítica cultural y reflexión ético-política que es ocasión de acción como quiebre de un estado de cosas social, como acontecimiento disruptor. La reflexión de Badiou se centra en encontrar la coyuntura de acción para una "militancia filosófica", y el término composible se refiere al repliegue cultural y político que forzosamente adquiere el pensamiento filosófico cuando se toma en serio su compromiso de crítica y reacción frente a un sistema social uniformante, alienante y políticamente hegemónico, para generar un quiebre en él, una ruptura que permite la acción disidente.[24] En un sentido análogo, sostendremos que la literatura de Coetzee da ocasión a la composibilidad de disidencia, es ocasión de la rasgadura de un estado de cosas asumido como única opción cultural y esclerotizado en prácticas sociales de aceptabilidad y reconocimiento espurios.

El principio de la novela ofrece una escena clave que abre esta "ocasión composible". Elizabeth Costello será galardonada con el Premio Stowe por el Altona College, en Williamstown, Pensilvania. Aunque se trata de un reconocimiento en realidad bastante local, y ella se lamenta del cansancio que le provoca un evento más de esta naturaleza, se le han prometido cincuenta mil dólares y una medalla de oro. Ella acepta a pesar de que las conversaciones con los miembros del jurado le parecen rutinarias y sus felicitaciones le son ajenas. El día de la ceremonia se pone un vestido formal y una chaqueta de seda para la ocasión, "su uniforme de señora novelista", y frente a un público que le resulta igualmente indiferente, ofrece su discurso de agradecimiento y una entrevista en la radio local. Pero, a pesar de lo que en una primera apariencia puede deducirse, su posición no es simplemente la del intelectual un tanto cínico, que aprovecha las oportunidades del mundo académico y cultural para sacar buen usufructo. Para sorpresa de todos, y para la decepción de sus anfitriones, el discurso es bastante ríspido, y la entrevista se ajusta poco a la expectativa que se tiene de ella.

El discurso de aceptación del premio se titula "Qué es el realismo". La primera idea que se ventila en él es la de lo efímero de las letras, de la poca memoria que sus lectores tendrán de sus novelas pasados los años, y de la proclividad al olvido de la obra de cualquier autor en realidad. Cuando apareció su primera novela 40 años atrás, le dice a su público, su primera preocupación es que estuviera a resguardo en las principales bibliotecas, que compartiera un lugar lado a lado con los clásicos y así no se perdiera en la noche oscura del olvido;

pero ahora sabe de la caducidad de toda biblioteca, de todo archivo de memoria. Por esto, invirtiendo la idea de la Biblioteca de Babel borgesiana, en la que estarían concentrados todos los libros posibles, aventura una idea "más inquietante" y menos alentadora para el destino de su obra:

No una biblioteca donde coexisten todos los libros imaginables del pasado, el presente y el futuro, sino una biblioteca de la que están ausentes todos los libros que realmente fueron imaginados, escritos y publicados. Ausentes incluso de la memoria de los bibliotecarios. (EC, 24)

A esta desalentadora imagen, nada apropiada para el festejo de las letras en el que le rinden homenaje, Costello agrega un punto de vista polémico para pensar el realismo literario: el relato de Kafka "Informe para una Academia", y la famosa exposición de Pedro el Rojo, el simio que cuenta cómo ganó el lenguaje y entró en el mundo de convenciones humanas, adquiriendo una aparente vida libre. Para ella, el relato de Kafka nos lleva a una sola conclusión: nada es lo que parece ser, el "mundo-espejo" del realismo "se ha roto de forma irreparable", y si antes podíamos defender quiénes éramos y qué hacíamos, en el mundo de las letras lo mismo que en el mundo de la cultura en general, "ahora no somos más que actores que recitamos nuestros papeles", simios que hablan como humanos o humanos que parecen simios (EC, 25). Hay que ponderar, dice ante su pasmado auditorio para terminar, si los libros que honramos, aún convencidos por un realismo ingenuo, no caerán en el olvido y en la parodia generalizada del mundo literario.

La entrevista en la radio no tiene resultados más alentadores para los apesadumbrados anfitriones. En general sus entrevistas las sostiene con frases y temas ya hechos, que va repitiendo de forma más o menos inercial en cada ocasión: hablar un poco del mundo australiano de las letras, de su infancia difícil, de un actor que ha personificado en el cine alguna novela clásica, etc. Pero en esta ocasión la entrevistadora, Susan Moebius, es una maestra que la conoce bien y que ha escrito un libro sobre ella, y quiere ver en sus novelas un modelo de literatura femenina, un mensaje específico para las mujeres en una cultura fálica machista. De hecho quiere ver en su primera novela, La casa de Eccles Street, basada en una variación de la historia de la protagonista del Ulises

de James Joyce, Molly, un pronunciamiento de libertad que desafía al propio Joyce y su mundo paternalista al sacarla a la calle y ponerla a buscar sus deseos en ese terreno de exterioridad, independiente de la casa de la familia tradicional. Costello responde a las preguntas de forma negativa: ella no desafía a Joyce, y no era su intención luchar contra un mundo dominado por los hombres. Su intento no se movía en esos estereotipos de lucha y liberación femenina, y, respecto a Joyce y a otros autores con los que le han querido encontrar resonancia, le parece que debemos dejar de "pasarnos la vida parasitando a los clásicos" y averiguar qué potencialidades tiene la literatura cuando se libera de esa carga de tradición (EC, 20-21).

En todas estas ocasiones es acompañada por su hijo, John.[25] Él la conoce mejor que nadie, y sabe que en estas respuestas se filtra su resistencia a ser encasillada en un lugar fácil del mundo intelectual; sabe también que su literatura no es reducible a estereotipos. Ella no es una "escritora reconfortante", medita, escribe sobre sexo salvaje, envidia y celos, incluso diría que es "indecente" y "cruel", y él mismo se resiste a que la "traten como a una escritora australiana poscolonial a lo Mickey Mouse" (EC, 15), a que la conviertan en un producto más del mercado de las letras de las "exóticas antípodas". Por esto, cuando más tarde se encuentra con la maestra que la entrevistó, y ésta le insiste en que su madre escribe desde el lado de las mujeres, y que le sería imposible escribir como un hombre, aunque sus personajes masculinos sean magistrales, él le responde:

—Pero mi madre ha sido un hombre —insiste él—. También ha sido un perro. Puede meterse dentro de otra gente, dentro de sus existencias. Yo la he leído. Lo sé. Tiene el poder de hacerlo. ¿No es eso lo más importante de la ficción? ¿Qué nos saca de nosotros mismos y nos introduce en otras vidas? (EC, 29)

Contra los estereotipos del mundo intelectual que pretenden reducirla algo así como crítico de influencia, que la arrincona como un producto más de la industria literaria, John afirma que su madre, como escritora, siempre será algo más de lo que pueda decirse. Éste es el "poder" de hacerse otra al que se refiere, su poder de "ser un hombre", su poder de "ser un perro", de fundirse con otras existencias a la hora de escribir. En una terminología deleuzeana a la que

volveremos una y otra vez, podemos decir que ella “deviene hombre”, “deviene animal”, deviene todo aquello que irrumpe y provoca el resquebrajamiento de un conjunto de cosas asegurado y predecible, tanto en el código de su tratamiento de consumo y estereotipamiento social, como en el código paralelo de su carga política hegemónica.

Elizabeth Costello —y con mayor énfasis, como veremos más adelante, Diario de un mal año y El maestro de Petersburgo— trabaja en este sentido en la composibilidad de la decodificación cultural y política del mundo del escritor, llevando al lector a la ocasión de una reflexión sobre los alcances de su acción en ese mundo, sobre su engañoso lugar intermedio entre vivir de esa cultura política y resistírsele. El difícil lugar de una resistencia que trabaja en los intersticios de un sistema de códigos que aprovecha y afirma momentáneamente, sólo para decodificarlos e invertir o pervertir su sentido después, llevándolos a otro lugar del que tendrían pre-asignado culturalmente, dotándolos, pues, de una potencia de transformación real.

Al modo de Gilles Deleuze, diremos que el juego estratégico de esta novela radica en introducir un flujo de resignificación que rompe con una codificación generalizada en la cultura, misma que quiere detener todo flujo de significados vaciándolo de contenido; esta codificación hueca —la propia del capitalismo como economía y como conjunto de códigos culturales— está encarnada en el mundo literario de forma parasitaria, tomando la forma de una “territorialización” impuesta y aceptada como valoración estandarizada en el medio capitalista de venta y predominio de temas considerados clásicos. Sólo se consigue una “desterritorialización”, esto es, una dislocación del campo de codificación que vuelve a dotar de significado a los flujos vaciados de su contenido, si se invierte o se revierte su sentido en el mismo medio de codificación, no saliéndose de él, no enfrentándose a él queriendo vencerlo o superarlo, sino insistiendo en sus códigos para llevarlos hasta su propia auto-desactivación.[26] Esto es lo que intenta una y otra vez Costello, asumiendo y, al mismo tiempo, resistiéndose a su papel de intelectual en la cultura del medio académico en el que defiende las ocho lecciones de la novela.

Por este repliegue crítico y dislocante del intelectual, accionado en el mundo en el que vive y del que vive, gracias a esta doblez estratégica de lo que escribe y de lo que dice en la esfera pública, que lo sostiene pero que al mismo tiempo él desarma, es que puede decirse que Elizabeh Costello es ocasión que de una composibilidad de disidencia. Asimismo, en un movimiento paralelo, mediante

la reflexión ético-política que invierte la valoración de ese mundo paulatinamente, pone al lector en su propia ocasión de disidencia, provoca su acción al enfrentarlo críticamente al mundo de códigos asumidos y esclerotizados en el que vive, pues pone en tela de juicio esta codificación asumida desde dentro y desde fuera, en el margen de cosas que la componen.

Por lo anterior, no debe llevar a una falsa deducción el motivo del capítulo 2, en el que Elizabeth Costello acepta la invitación de un tal amigo "X" (su anonimato tiene un papel central aquí, como intelectual que vive de su medio parasitariamente), con quien ha cenado y le ha hablado de las ventajas de viajar en un crucero con todo pagado a cambio de dar una conferencia y unas charlas fáciles durante el trayecto, orientadas a turistas retirados en su mayoría, público cautivo fácil de encantar con lugares comunes de la literatura clásica, de sus propias novelas o de la "alta cultura" en general. También estas escenas pueden llevar a una deducción apresurada: Elizabeth Costello se ha vendido una vez más, puede decirse, ha banalizado su nombre como escritora y el significado de su obra a cambio de un viaje alrededor del mundo. Pero lo que ocurre a bordo muestra que no es ésta una ocasión de venialidad y frivolidad de la literatura, sino, de nuevo, una ocasión en la que se preparan las cosas para disparar la acción en un sentido disruptor.

El tema de la conferencia de Costello en esta nueva ocasión composible es "El futuro de la novela", y aunque hace esfuerzos por explicar la importancia de la novela en el plano de relación entre las acciones pasadas y la "producción de futuro" que implica, el público no se entusiasma en lo mínimo, los bostezos pululan aquí y allá. En cambio, el siguiente conferencista, Emmanuel Egudu, un escritor africano con el que ella tuvo un romance en el pasado, tiene gran éxito. Él habla de la novela en África, y expone una provocativa idea partiendo de la pregunta "¿Es posible la novela sin escribir novelas?" (EC, 45). Lo que busca es destacar la originalidad de la novela oral en África, que se dice de viva voz y así expresaría la négritude de forma espontánea, sin pasar por los filtros de la literatura escrita del colonialismo europeo. Pero esta defensa de la potencia de la oralidad de la novela la sostiene no con un ejemplo de novela oral, sino como un actor, como un consumado actor de su propia novelística y de su nombre como escritor (de forma contradictoria, él mismo tiene algunas novelas de hace años que le dieron renombre, novelas escritas y no orales). Cuando ambos son cuestionados por una pareja de turistas con la que cenan al día siguiente de tratar "la escritura como un negocio", de identificar un mercado del género de novelas y querer cubrir su demanda, y por tanto de haber dejado la "inspiración literaria"

de lado, a Elizabeth Costello la invade la vergüenza y no puede sino concluir:

No somos escritores, piensa ella. Somos colegas de farándula. ¿Por qué si no estamos a bordo de este barco de lujo, poniéndonos a disposición, como dice ingenuamente la invitación, de una gente que nos aburre y a quien estamos empezando a aburrir? (EC, 57)

Este escepticismo sobre lo que ha llegado a ser como escritora, el tedio que se revela en cada momento de su aparición pública, y la sospecha de haber traicionado la motivación que la animó a escribir en un primer momento —la "inspiración" de su escritura como la orientación genuina de su propia vida—, son la ocasión de reacción que ofrece la novela al lector, quien es empujado por la trama a una reflexión ético-política sobre los alcances de la literatura, sobre el peligro siempre latente de jugar el juego de la cultura venial y las ventajas que puede obtener el intelectual en ella.

Elizabeth Costello, y diremos ya el mismo J. M. Coetzee, hace cara a este peligro no en la manera de una confrontación o de una negación frontal, pues ello sólo implicaría la revigorización justamente de su papel como intelectual crítico del sistema y de su lugar inofensivo, del nombre y la función fácilmente controlables como "adversas", que este sistema le da como tal. Esta voz de autor, domesticada y asignada incluso como crítica del sistema de cosas, ha de ser debilitada para salir de tal callejón sin salida. La estrategia paradojal para debilitar su propia voz como autora, o, en otros términos, para debilitar la función que desempeña en la cultura como "intelectual" que le hace juego al sistema de la cultura, consiste en decepcionar a su público constantemente, en no cubrir la expectativa fácil que se tiene de ella y de sus palabras, pero sin renunciar al protocolo al que fue invitada para pronunciarlas, incluso aceptando los honorarios ofrecidos, estando dentro y fuera de él al mismo tiempo.

Esta estrategia de incursión y retirada, de dislocamiento de los ejes de la cultura intelectual desde dentro y fuera, en el borde de sus funcionamientos, compone la trama de esta extraña novela que reúne conferencias contra-académicas impartidas en el medio académico, y discursos propios de intelectual crítico de la cultura que burla las expectativas que se tienen de él. Aunque la mayor parte de

estas conferencias ya habían aparecido en forma de ensayos o conferencias impartidas por el mismo Coetzee,[27] su inclusión en la trama de una novela que se compone de los distintos momentos de confusión y revisión de su "autora", Elizabeth Costello, indican que tienen una función paródica e irónica, y la "verdad" que defienden no puede ser tomada en el sentido literal y unidireccional de una reflexión cuasi-filosófica, científica o política sobre lo que ocurre, sino en el sentido pendular de la ironía que el autor establece con su propia obra, de la distancia entre lo que se defiende y el doble sentido y la complejidad de interpretaciones que esta ironía abre.[28]

Este pendular irónico lo despliega Costello, no Coetzee, ya que, como dice Stephen Mulhall, en este juego él tiene menos credibilidad que su personaje, pues la función de estas conferencias no es didáctica ni aleccionadora en ningún sentido.[29] Costello no es el muñeco de ventrílocuo de Coetzee; tiene su propia voz como personaje, que incluso puede diferir con la de su autor. Esto se hace evidente en primer lugar en su intervención en el Altona College, después en el crucero, y posteriormente en un nuevo evento al que es invitada en el Appleton College, en donde es llamada para que hable a los estudiantes de literatura e imparta la conferencia anual Gates, referida a su obra y su evolución como escritora. Para decepción de sus patrocinadores, una vez más, Costello no hace nada de esto. De nuevo, aprovechando el protagonismo que le da su nombre y su obra, desvía las miradas del tema que se le pide hablar hacia el tema disruptor que realmente le interesa: la vida de los animales, y la crítica del trasfondo cultural que hace de su muerte y de su consumo un mercado abierto.

La cuestión que abordan las dos lecciones sobre los animales, que componen el centro del libro, y acerca de cómo son percibidos por los filósofos y por los poetas, es si alguna de estas percepciones tiene acceso a su "visión del mundo", a su propia "sensibilidad". Si hay un "acceso" al mundo de las percepciones de los animales, argumenta Costello, este sería la justificación para evitar su sufrimiento. Su lucha radica en mostrar que existe un conocimiento de los animales que no es abstracto, que implica un "devenir animal" como en el que creen las culturas chamánicas, como en el que creen los poetas y los novelistas en sus incursiones de imaginación. De aquí su insistencia en el relato de Kafka sobre el simio humanizado, y de la pregunta de Thomas Nagel sobre cómo será ser un murciélago. Hay un conocimiento de la sensibilidad animal que parte de una sensibilidad más abarcadora, que no distingue entre hombre y animal. En su

perspectiva, esta sensibilidad compartida, que podemos llamar también vida, es la base de la defensa de derechos y de la protección de los “animales”, que llevan este nombre por ponerles alguno comprensible desde nuestros códigos culturales. Un conocimiento tan próximo y tan irreflexivo como el de la muerte:

Por un momento nosotros somos el conocimiento. Vivimos lo imposible. Dejamos atrás la muerte y nos volvemos para mirarla, pero la miramos como solamente la puede mirar un yo muerto. (EC, 82)

De aquí su defensa airada de una encarnación definitiva en el mundo de la sensación, una confusión del yo-corpóreo con su mundo, defendida en un anticartesianismo radical:

“Cogito, ergo sum”… Se trata de una fórmula que siempre me ha incomodado. Implica que un ser vivo que no haga lo que nosotros llamamos pensar viene a ser de segunda clase. Al hecho de pensar, al raciocinio, le opongo la plenitud, la encarnación, la sensación de ser. (EC, 83)

Como en los mejores textos de Maurice Merleau-Ponty, Costello defiende una confusión absoluta entre cuerpo y yo, mediando la capacidad imaginativa de empatía con el mundo, con los seres vivos en general. Y es también la capacidad imaginativa de “ponerse en la piel de otro”, que es a su vez la misma capacidad de imaginación que da vida a la creación literaria (EC, 85).

Ahora bien, lo que nos interesa enfatizar es que la posición misma que defiende Costello, la reiteración de que tratamos a los animales como prisioneros de guerra, de que tienen el mismo estatus de esclavos, o de que hemos construido fábricas de muerte para sacrificarlos similares a los campos de exterminio nazis —los mataderos de reses, los criaderos de aves de corral, las granjas de condiciones miserables y crueles— es ya una posición de resistencia que quiere dislocar la mentalidad de aceptación de la muerte y el sufrimiento como algo admisible y cotidiano, normalizado, y las leyes y valoraciones culturales que

soportan esta mentalidad (EC, 110). Por esto, una vez terminada la segunda conferencia, ante el cuestionamiento por parte de su hijo —que expresa una sospecha bastante frecuente que pretende ridiculizar la posición— sobre si todo este discurso arreglará las cosas en el mundo, si su mero pronunciamiento impondrá la justicia y superará todo sufrimiento, la respuesta de su madre es la expresión de una resistencia digna: “Lo único que no quiero es quedarme callada” (EC, 110).

Parece ser que la estrategia que da ocasión a esta resistencia es exasperar a su público, provocarlo de tal manera que salga de su nicho de comodidad y de las convenciones que lo sostienen. El evento se repite con ocasión de una conferencia más que es invitada a pronunciar en Ámsterdam, ahora sobre el problema del mal. Un grupo de estudiantes que la escuchó en el Appleton College está realmente indignado con su comparación del Holocausto con los mataderos de animales. La indignación creció ante las analogías de Costello entre los judíos que fueron asesinados en los campos de concentración y los animales que son sacrificados para su consumo en nuestros mercados. ¿Esta analogía indica que los judíos fueron como animales, que tienen el mismo estatus en la racionalidad instrumental de la técnica de muerte? De hecho, dicen los estudiantes, que hicieron aparecer también un par de artículos de protesta en periódicos locales, ¿es la misma técnica la utilizada por los nazis en el exterminio, que la utilizada por las empresas de productos cárnicos, no hay una exageración inmoderada en todo esto? ¿En nombre de qué privilegio ella se ha atrevido a hablar así?

Cuando llega a Ámsterdam, el reclamo de que se disculpe, y la exigencia de que a su vez la institución que la recibió se pronuncie deslindándose de ella, la anteceden como una sombra que se adelanta a sus palabras. Como cada vez que es enfrentada de este modo, y ella es a la que se juzga en lugar del argumento que presenta, su estrategia es paradojal: no defiende un argumento ulterior que le dé seguimiento al primer argumento que presentaba, por ejemplo, decir que los animales son como judíos porque los judíos son como animales. En lugar de esta riesgosa argumentación que sería consecuente, que seguiría su camino “hacia delante”, opta por dar un paso atrás y declarar que ella no defiende “creencias”, que su trabajo no es defender juicios concluyentes, sino simplemente “hacer oír las voces” que hablan a través de ella como escritora, como una especie de medium. Voces como las de aquellos sometidos por un mal absoluto del que no pudieron escapar, las víctimas de la obscenidad del mal en un sentido amplio, humanas o animales; o, en el otro extremo, como las de aquellos que padecieron

la fuerza de Eros en un encantamiento de amor, en un arrobamiento que no pudieron interpretar sino como una encarnación de algún dios en ellos. El mal obsceno y el amor arrobador, temas de los últimos dos capítulos del libro, sólo pueden expresarse con las imágenes poéticas que le son dadas como escritora, para que las revitalice en forma de metáforas y alegorías cargadas de simbolización. No son, pues, susceptibles de defenderse como "creencias".

El último capítulo está cargado del doble juego crítico y retórico, dislocante y paradojal, que Coetzee le quiere imprimir a la posición descolocada de la escritora Elizabeth Costello. En una evidente resonancia del cuento de Kafka "Ante la ley", el capítulo lleva por título "En la puerta". En su permanente peregrinar, como resultado de su permanente peregrinar, Elizabeth Costello llega a una puerta que quiere cruzar, la puerta que ha de llevarla al "otro lado". ¿Qué hay del otro lado? ¿Su muerte, su final como escritora? ¿Es este intento de cruzar la puerta una metáfora de lo que habrá de hacer al terminar sus días, de vérselas con una última reflexión moral y escatológica? En uno de los pasajes se describe cómo logra otear por una rendija de la puerta en un momento casual en que se abre, y ve una luz potente, cierto, pero "no es la luz que Dante vio en el paraíso, ni siquiera se le parece" (EC, 213). Entonces, ¿es más bien la metáfora de una absurda obstinación de querer ir al otro lado, de querer superar un proceso y un juicio, antes de que la condena llegue de improviso? Esto es lo que parece insinuar la narración clásicamente kafkiana que sigue. Para cruzar esta puerta se le pide que haga una declaración imposible para ella. Ante su pregunta de extranjero[30] —¿puedo entrar, puedo cruzar la puerta?— el guardia que autoriza el acceso le dice:

— Primero tiene que hacer una declaración.

ó ¿Hacer una declaración? ¿Ante quién? ¿Ante usted?

El hombre le pasa una hoja de papel con la mano izquierda. Ella deja la maleta y coge la hoja. Está en blanco.

— Antes de entrar tengo que hacer una declaración —repite ella—. ¿Una declaración de qué?

— De sus creencias. Tiene que decir en qué cree.

ó Mis creencias. ¿Eso es todo? ¿No es una declaración de fe? ¿Y qué pasa si no creo? ¿Si no soy creyente? (EC, 197)

El guardia le responde que forzosamente debe de creer en algo, que todos creemos en algo, que “no somos ganado”, y por esto es necesario que ella asiente lo suyo en la declaración. Entonces Costello responde con la señal del lugar intersticial en el que se mueve, el lugar de su resistencia paradojal de avance y retirada: soy escritora, dice, y mi oficio es hacer “imitaciones”, como dijo Aristóteles de los artistas, “mi profesión no es creer, sino escribir” (EC, 197). La alusión a Aristóteles se refiere a la creación de ficciones de la imaginación literaria, a esa realidad alternativa, pero a final de cuentas realidad consumada, de los entes de ficción o “imitaciones”, con igual o más fuerza en nuestras vidas que los entes que consideramos “reales”, pues son los entes que irrumpen en un orden dado y lo transforman radicalmente. Por esto, en la hoja de papel que le ha dado el guardia, redacta, con el mayor cuidado del que es capaz, los motivos que la han guiado en toda una vida de producción y la excepcionalidad ante la ley que le da su posición descolocada:

Soy escritora, vendo ficciones —dice—. Solamente mantengo creencias de forma provisional: las creencias fijas serían un obstáculo para mí. Cambio de creencias igual que cambio de habitación o de ropa, de acuerdo con mis necesidades. Por esta razón (profesional, vocacional) solicito quedar exenta de una norma que oigo por primera vez, a saber: que todo solicitante ante la puerta debe afirmar una o más creencias. (EC, 198)

Cuando Costello pide ser exonerada de la ley que exige definir su creencia, cuando pide estar por fuera de la Ley, no pide que se banalice su posición, o que se considere su fluctuación y provisionalidad en su recurrencia a las creencias como una falta de convicción o de compromiso con lo que escribe. Al contrario, cuando afirma que ella se dedica a “vender ficciones”, paradójicamente lo hace desde el trasfondo crítico de la cultura de mercado de la literatura y de sus fluctuaciones sujetas a las “creencias”, que se sostienen como definitivas en ese mercado cultural y en la normatividad que las ampara. Al decir que ella cambia

de creencias como de ropa o de habitación, no está expresando tampoco una debilidad moral, una flaqueza de ánimo, está de hecho afirmando el fuerte carácter vocacional de la escritura, que se atiene siempre a la potencia de lo móvil y lo contingente, la potencia de la imagen literaria que siempre es una irrupción y un desorden de los órdenes que se pretenden últimos, ya terminados, fijos en su operatividad y en la valoración de su mundo, tal como el mercado de las letras pretende. La resistencia que ofrece esta fluctuación de creencias, este no creerse las creencias, o el aparentemente contradictorio sostenerse en una "creencia descreída" o "no creencia crédula" (EC, 226), es así la resistencia a una cultura de lo literario que se valora sólo por su reiteración de los lugares comunes de la misma literatura, la reiteración de "autoridades" literarias que se recirculan una y otra vez de forma machacona y plana, alimentando un gusto pasivo y perezoso, que no es el lugar de la verdadera literatura.

Pero afirmar que hay un lugar de la "verdadera literatura", del acto verdadero de imaginación literaria que irrumpe y transforma, ¿no sería una contradicción? ¿No es ésta una nueva "creencia genuina" que se afirma en contra de todas las demás creencias espurias? Elizabeth Costello, y Coetzee que deja que ella hable por él, se sabe atrapada en este callejón sin salida. Comenzando por el escenario de este caprichoso pueblo en donde se encuentra la puerta que quiere cruzar. Como en los lugares comunes más explotados de las novelas de Kafka, como en El castillo y en El proceso, en el pueblo hay una sórdida residencia para los viajeros que esperan el proceso del "juicio" en el que se evaluarán sus razones para cruzar. Los camastros que se les asignan tienen números de registro marcados indeleblemente, todo el lugar huele a encierro y sudor acumulado, los "huéspedes" apenas se hablan entre sí. Costello piensa que podría estar en un gulag o en un campo de concentración sacado de cualquier novela sobre el Holocausto, y se dice que en este lugar no hay ni un poco de originalidad. Cuando le toca su turno de iniciar el proceso de defensa de su caso ante un tribunal caprichoso, formado por ancianos que la miran despectivamente mientras le formulan toda clase de preguntas sobre su falta de creencia, ella tiene la sensación de estar en un "parque temático sobre la literatura" (EC, 212), repleto de lugares comunes, un "purgatorio de tópicos" —sacados de novelas de Dostoievski, de Kafka, de Joyce, de poemas Rilke y muchos otros—, y los jueces y sus compañeros de barraca le parecen ser actores disfrazados de escritores, pero tan mal disfrazados que no puede evitar sentirse un tanto asqueada, harta de sus rasgos "inquietantemente cómicos" de personajes exageradamente literarios. El mismo tópico de querer cruzar la puerta, y los esfuerzos por sostenerse con una cantidad de dinero mínima mientras encuentra

solución, le hacen recordar al “artista del hambre”, otro lugar común kafkiano en el que al parecer se encuentra atrapada, sin posibilidad de escape. Y piensa:

Kafka, pero solamente la superficie de Kafka. Kafka reducido y aplanado hasta la parodia. (EC, 213)

Entonces, ¿no hay forma de salir de la parodia que el escritor hace de sí mismo al escribir en el medio de la literatura aceptado y consagrado, en su irremediable recurrencia a los lugares comunes de los clásicos, que se venden muy bien y se valoran como instituciones insoslayables en la literatura? ¿Hay una forma de resistencia propiamente literaria, que escape a las trampas de la misma literatura, esto es, en nuestra hipótesis, una resistencia que sea disparador de la acción en un sentido efectivo desde la literatura?

El lugar de Costello, que no es un lugar sino un intersticio entre lugares; su posición, que no es el emplazamiento de una posición sino la descolocación de esa posición, es este tipo de resistencia paradojal que dispara la acción de resistencia. Comienza por asumir la parodia de la literatura y sus callejones sin salida. Cuando pasan los días y el resultado de sus audiencias con los jueces sólo se empantanan cada vez más, ella se pregunta si podrá extender su estancia en el pueblo en la espera permanente de que se le permita pasar por la puerta. Se pregunta si podrá conseguir una máquina de escribir alquilada y ponerse a escribir novelas de nuevo, ahí, en la frontera. Cabe decir, en la frontera ante la Ley, más acá o más allá de ella, nunca asumiéndola como algo que deba seguir y respetar en una obediencia ciega, sino que puede reinventar y burlar, o burlarla en su reinvención.

¿Cómo se inicia este juego de resistencia en la frontera de lo dicho, del dogma de la Ley?

Primero, asumiéndose como mensajera de una voz que supera al yo del escritor, tomándose en serio que la inspiración que mueve su creación consiste en llenarse de multitud de “espíritus” que no se pueden dirigir ni controlar (por la leyes del mercado cultural de las letras, por ejemplo, o de lo que es conveniente decir en el medio de los homenajes académicos), sino que pasa a través del escritor y habla con múltiples voces: las de los animales sacrificados, las de las víctimas

del exterminio, las de aquellos arrobados por Eros, pero también las de aquellos apasionados por hacer el mal, y las de los asesinos y violadores que dejaron atrás sólo sufrimiento y obscenidad del mal.

Ella como escritora, dice una y otra vez, no es más que un médium de aquello múltiple y vivo que habla por su voz, una "secretaria de lo invisible", como dijo Czesław Miłosz de su creación poética. Segundo, al no creer en "creencias definitivas", sino en "creencias descreídas" o "no creencias crédulas", asumir que la literatura no es un espectáculo, sino un simulacro. "No soy artista de variedades", dice en un momento clave, "soy escritora". Eso significa hacer como si siguiera la corriente del mundo aceptado y consagrado de la literatura, y del mundo cultural y académico que la sostiene, sólo para invertir sus signos, para burlar su ley, para conseguir reafirmar su nombre y su voz con toda la fluctuación que ello supone. Por esto, a la pregunta maliciosa de uno de los jueces sobre si es ella la está defendiendo esto o será alguna de las voces que hablan a través suyo como "secretaria", ella responde sin chistar:

Sí. No, enfáticamente no. Sí y no. Las dos cosas. (EC, 225)

Ante esta respuesta ambivalente, la decisión del tribunal le es desfavorable una vez más, y la espera se prolonga indefinidamente. El caso para ella es continuar en la resistencia, asumiendo este lugar fronterizo de espera indefinida, pero no en la pasividad y el desánimo, no en la reiteración de los lugares comunes demasiado creídos, pacificadores, sino en la reinversión de sentido de sus creencias, en la puesta en marcha del simulacro disruptor del espectáculo de esas creencias. Hacer como si para hacer algo más.

Hacer como si para hacer algo más. En este lema se encuentra expresado el disparador de la acción de resistencia para el lector de una novela como Elizabeth Costello. La recodificación de un mundo saturado de codificaciones, de "creencias" que por su exceso de credibilidad han conducido a la inacción, abre el campo de la acción de nuevo en su ruptura. El intersticio provocado por una ironía de la propia voz, muestra una luz de orientación por una puerta que se entreabre y por la que sin embargo no se puede pasar. En la persistencia en el rellano de esa puerta, ante la puerta de la Ley, se define la resistencia que anima

a hablar de nuevo.

LA VIOLENCIA SUTIL DE LA CULTURA POLÍTICA, SUTILMENTE BURLADA

> Hoy me dolía tanto la cadera que no podía caminar y apenas podía sentarme. Inexorablemente, día tras día, el mecanismo físico se deteriora. En cuanto al aparato mental, estoy siempre ojo avizor en busca de piezas del engranaje rotas, plomos fundidos, esperando contra todo pronóstico que dure más que su anfitrión corpóreo. Todos los viejos se vuelven cartesianos.
>
> J. C., "Sobre el envejecimiento" (DMA, 199)

¿De qué manera permanecer en el como si de una resistencia intersticial continuada, que se despliega en las múltiples formas del simulacro? Si Elizabeth Costello nos ha dado una respuesta plausible en cuanto a la estrategia de esta resistencia —sostenerse en la ambivalencia de la decodificación, inversión y reversión de un campo de signos—, Diario de un mal año quiere indagar sobre el campo en que esta estrategia opera: la cultura política y su violencia estructural.

Sostendré en adelante un aserto doble desprendido de la literatura de Coetzee: por un lado, la descripción de lo que podemos llamar "cultura política" como algo que está atravesado por dinamismos y funciones de violencia que le son intrínsecas, que son indispensables para la aparición y prolongación de tal "cultura política", incluidas sus formas de institucionalidad, sus despliegues de aseguramiento considerados legales e incluso sus mecanismos de represión más evidentes.

La otra cara del aserto está en esta certeza: a partir de las imágenes y narraciones literarias de Coetzee, puede llevarse a cabo una crítica que desarma esa violencia alojada en las distintas figuras de la cultura política y puede proponerse una acción de resistencia, entendida como movilización del imaginario en sentido práctico-político de disentimiento y reinvención del ámbito político. Esto quiere

decir que la literatura de Coetzee está preñada de dos potencialidades que quisiera hacer evidentes: uno, la descripción de una "cultura política" transida de violencia, al tiempo que, dos, pone las condiciones de su desarticulación al ser plataforma de acciones de resistencia.

La fórmula "cultura política" se refiere a la red o entramado de "significantes vivos" de acción pública, en donde tales significantes están anudados en una trama que los teje entre sí indiscerniblemente. Al decir "significantes vivos" me refiero a las prácticas culturales dadas de hecho en una red social concreta, prácticas culturales que de hecho están en operación y tienen repercusiones de impacto en la configuración de tal entramado social. Prácticas tan concretas como las ritualidades institucionales de representación política, pero también los gestos religiosos y míticos de ligazón de las acciones como remisión a momentos originarios fundacionales, y también acciones de manifestación de inconformidad como movimientos de resistencia. No me refiero, pues, a "significaciones" abstractas de la vida pública, a teorizaciones o estados ideales de lo que se cree que debía ser la vida pública al hablar de una democracia ideal o de un esquema de participación representativa igualitaria, y cosas por el estilo.

De este modo, puede hablarse de "cultura política" de forma más universal, respecto a cualquier cultura, y en su forma paradigmática para Occidente, de la cultura política de la Grecia clásica y su oikonomía, su buena organización de la casa de todos, y de lo que Foucault llamó la "gran conquista de la democracia", la posibilidad de oponer la verdad al poder, conquista visible en el gesto de poder juzgar a los gobernantes.[31] Esta "cultura política" de hecho se ha desviado a figuras históricas no tan nobles, de hecho se ha degenerado en la forma de la propia oposición y separación de los significantes que componen su entramado social (Deleuze y Guattari han hablado del carácter esquizoide del capitalismo como todo cultural, por ejemplo, y hay que recordar el diagnóstico de Daniel Bell sobre las contradicciones culturales del sistema que lo componen). Esta es la violencia autogestada, paradójicamente intrínseca a la red misma de nuestro entramado cultural, que se evidencia en la literatura de Coetzee.

El punto de atención que así reclama el sudafricano, está en los entresijos muy concretos de prácticas culturales que constituyen de hecho los abusos de la política (incluidas sus abstracciones ideales), entendidas como formas de violencia devenidas también como formas de barbarie. La famosa advertencia de Walter Benjamin, "jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez

de la barbarie",[32] parece plasmarse de forma paradigmática en la narrativa del sudafricano. Los "significantes vivos" de la cultura política actual que interesa tomar en cuenta de crudas narraciones de novelas como Vida y época de Michael K, que aborda el "significante vivo" de los desplazados de guerra y el "no lugar" o su excepcionalidad fuera de la Ley, para decirlo en los términos de J. Derrida en su Fuerza de ley; o de Esperando a los bárbaros y el abordaje del "significante vivo" de la necesaria persecución político-militar del que es diferente culturalmente para auto constituirse como un Imperio excluyente. O, para poner un caso más, en Desgracia es el "significante vivo" de los tres jóvenes de color que violan a una mujer blanca en alguna región de Sudáfrica como "revancha histórica" de la esclavitud histórica y la posterior segregación del Apartheid, y cuya efectividad se ve en la aceptación del embarazo por parte de ella justo como una suerte de lección histórica brutal.

Esta "cultura política" es de hecho el despliegue de dos formas de violencia que, con Slavoj Žižek, podemos llamar "subjetiva" y "objetiva". La violencia subjetiva es la que se puede señalar de un agente concreto y visible, el criminal citadino, la muchedumbre fuera de control en una manifestación, el soldado cometiendo crímenes contra la humanidad, o los tres jóvenes de color que intentan quemar vivo al profesor David Lurie en Desgracia, tras violar a su hija. En cambio, la violencia objetiva, dice Žižek siguiendo el famoso ensayo de Benjamin Sobre la crítica de la violencia, es la violencia alojada en la estructura misma de los aparatos jurídicos y políticos que fundan (remitiéndose a orígenes míticos) y sostienen un estatus quo social, lo que llamó "violencia mítica". Este tipo de violencia no es nada evidente o visible, se encuentra implícita incluso en nuestros actos de obediencia y regularidad de la conducta social que vemos como "pacíficos", aunque más de una vez le jugamos el juego a un sistema de cosas que se sostiene sobre esta violencia.[33]

Diario de un mal año es el caso paradigmático de delación de la violencia en este sentido. Se escribe como desarticulación de la cultura política, evidenciando que sus contradicciones están lejos de ser transitorias, de ser superables con buenas disposiciones de lo que llamamos civilidad y buen gobierno, pues sus "significantes vivos" están irremediablemente lastrados por la violencia que los vio nacer y por las contradicciones de su evolución histórica que los verá morir.

La narración comienza por poner en juego el "significante vivo" del resentimiento de un intelectual, el Sr. John C., respecto a un sistema político de

injusticias y contradicciones entre lo que se dice y lo que se hace en el medio público, resentimiento que tiene salida, incluso diríamos en una suerte de sublimación, en un deseo erótico prohibido en el ámbito privado, el deseo del anciano por una mujer joven y voluptuosa, Anya, que le está vedada por ser casada.

Al Sr. John C., eminente escritor australiano, se le pide, por parte de una editorial alemana, su contribución a un libro que se presentará con el título "Opiniones contundentes", y que concentrará las reflexiones de seis reconocidos escritores sobre "lo que va mal en el mundo" (DMA, 33), amplio espectro que abarca temas como el terrorismo, la vergüenza pública ante la tortura, la maldición a un personaje público como Bush, el derecho de los animales a no sufrir, la probabilidad, la permisibilidad de la razia, la legitimidad del anarquismo, las polémicas sobre la pedofilia y la pornografía infantil, y muchos otros. El libro hace recordar la libertad y variedad de temas de los Ensayos de Montaigne, así como su espíritu crítico persistente, indomable, irreverente. Y como en Montaigne, o como en Humano demasiado humano de Nietzsche, el deleite de la lectura está justamente en su fragmentariedad, en su intencionada construcción de parcelas de opiniones variopintas que no quieren conformar un "sistema de ideas", sino una evaluación y una crítica microscópica de lo que ocurre en lo que venimos llamando "cultura política".

El Sr. John C. y Anya se encuentran por casualidad en la lavandería del edificio donde viven. A él lo primero que le impresiona es la brevedad de su vestido, lo ajustado de la tela que hace resaltar su bien formado trasero, "un trasero casi tan perfecto que podría ser angelical" (DMA, 15), y en una conversación sobre el clima y otras fruslerías que fuerza para acercarse a ella, siente nacer un deseo culpable que sabe fallido de antemano, un deseo que no acierta a expresar sino como el origen de un "dolor metafísico", el dolor de ser un viejo solitario, infinitamente lejano a esa joven mujer que incita su deseo, un viejo descontento con el conjunto de cosas del mundo cultural en el que vive y, paradójicamente, del que vive. Es un deseo que no intenta reprimir; al contrario, en los días siguientes se las arreglará para encontrársela de nuevo y ofrecerle trabajo como su mecanógrafa, pretextando que debe entregar el trabajo urgentemente. Como ella está desempleada, y la evidente atracción que ejerce sobre él le parece inofensiva, acepta el empleo. Así dará inicio una extraña relación en la que él le irá turnando la grabación de sus "opiniones contundentes", mismas que ella transcribirá, al tiempo que aprovechará para juguetear un poco contoneando las caderas frente a él, dejando que la desnude con la mirada, divirtiéndose con sus

reacciones de nerviosismo contenido.

¿Qué se pone en juego aquí? La composición estilística de las novelas de Coetzee es ya una estrategia de desarticulación de la violencia ínsita en la "cultura política". La estructura de composición de Diario de un mal año es paradigmática en este sentido, en ella se propone un juego de lectura que transita de los fragmentos del ensayo sobre pedido de nuestro "intelectual orgánico", a las reflexiones que éste va haciendo sobre su encuentro con la chica voluptuosa que desea, y en tercer término a las propias narraciones de ella sobre el escritor, sobre su mirada libidinosa, que recibe divertida.

En cada página el lector se encuentra con estos tres seccionamientos que pueden leerse en formas variadas, ya sea de corrido, pasando de uno a otro en el orden descendente en que aparecen, ya sea leyendo la parte ensayística como una sola obra primero, para después pasar al diario y por último a la narración de acontecimientos de ella; ya sea alternando y saltando de una a otra sección de forma inventiva, al capricho de un ritmo de lectura aleatorio. De cada una de las tácticas de lectura puede desprenderse una perspectiva distinta de este texto, y como en el bien conocido caso de Rayuela de Julio Cortázar, se pueden obtener nexos heurísticos de recepción literaria siempre novedosos en cada ruta de lectura. Y de hecho este libro también, como el de Cortázar, puede leerse como muchos libros a la vez.

Habida cuenta de este juego estilístico que puede reinventarse en el camino de lectura, la pregunta central para nuestro problema es ésta: ¿cómo es que estos nexos heurísticos decididos, estos recursos inventivos de lectura, llevan a transformar acciones en el terreno de las prácticas culturales cotidianas en el lector? ¿Cómo es que esta reinvención de la obra literaria en un sentido "abierto" —para decirlo ahora bajo la perspectiva de la conocida propuesta de Umberto Eco—,[34] cómo es que esta reinvención de los recursos de lectura heurística de una obra abierta, puede llevar a transformaciones de reacción en el posicionamiento crítico, político y cultural, en el lector, esto es, a acciones de resistencia?

Una indicación para responder a esta pregunta está en la dinámica "estrábica" de la mirada del lector, que va de uno a otro de los tres seccionamientos en que se divide cada una de las páginas de Diario de un mal año. El "estrabismo" a que se ve obligado el lector en este juego literario es el mismo que rompe la rutina de su acción en el terreno práctico, político y cultural, y puede proponerse como

disparador de una acción de resistencia en sí mismo. Una desviación estrábica de la forma acostumbrada de leer lleva, pues, a un disentimiento de la acción cotidiana que se vuelve así "estrábica" también: la intención de actuar mira aquí y allá al mismo tiempo, se desvía de un objetivo ya dado y unidireccional, se desvía por tanto justo del objetivo único del estatus quo cultural y político admitido, que es ya una forma de violencia y de imperio de la mirada y la intención. Dicho de otra manera, la acción se coloca así en el difícil plano variable de la resistencia intersticial.

En otro lugar utilicé la metáfora del "estrabismo de la mirada" para hablar de un tipo de escritura que se sitúa más allá de los límites discursivos acostumbrados, de las fronteras que quieren establecer una línea divisoria definitiva entre la filosofía y la literatura, y así pretenden establecer una autoridad epistemológica incuestionable. Propuse hablar de un "discurso sin género", no para designar y catalogar este tipo de escritura, cosa que sería contradictoria, sino simplemente para enfatizar su existencia real y operante, e introduje el caprichoso mote de "desbaraturías" para hablar de un lenguaje que escapa a toda designación categorial y que late vigorosamente en esta escritura, un lenguaje "desbaratado" con designación múltiple y de interpretación siempre variable.[35] Aquí, con Coetzee, quisiera extender el mismo argumento hacia las acciones que provoca un lenguaje "desbaratado" en este sentido. Las acciones de resistencia a que invita la literatura de Coetzee "desbaratan" la convención y la aceptación sumisa de acciones del orden establecido, y desvían las intenciones estrábicamente hacia otros lugares y objetivos no preanunciados y regulados. Este "desbaratamiento" es provocado por su denso estilo "bi-óptico" —de doble visión de crítica político-cultural y ficción imaginaria—, y hasta "tri-óptico" —de triple visión ensayística, de crítica político-cultural y ficción novelística—, como en el caso de Diario de un mal año. Dejándose tocar por las "opiniones contundentes" que va proponiendo John C., al lector se le insinúan acciones de resistencia que escapan de la hegemonía política, de las narcosis burocrática y administrativa, del estereotipamiento de la acción de consumo y de obediencia política, y de forma general escapan de toda forma de cultura neutralizante que las anquilosa y termina por matar su espíritu.

Bajo esta desorientación estrábica estratégica, el lector puede decidir si lee los párrafos lateralmente, transversalmente o salteados, dependiendo de si lo que quiere es relacionar la densidad de la crítica de la miscelánea que compondría las "Opiniones contundentes", con los pasajes de la descripción de Jonh C. sobre Anya o de ella sobre él, formando figuras escriturales paralelas, en transposición

o solapadas en lo que podemos llamar un palimpsesto poliédrico, cuyos vértices, aristas y líneas cruzadas va construyendo en su decisión.

Esta composición abierta de Diario de un mal año, toma la forma de un disparador de la acción de resistencia con una peculiaridad interesante: los elementos de sensualidad y transgresión a la norma moral, que tienen ocasión en una esfera de relaciones privadas —la historia del deseo prohibido de John C. hacia Anya—, al cruzarse con las "opiniones contundentes" que aparecerán en el libro en la esfera pública, son la pólvora del estallido de una conciencia cultural y política de disidencia.

Una atmósfera de sensualidad rodea siempre las notas del intelectual, la inminencia de algo erótico y prohibido que pueda ocurrir entre el "Señor y la segretaria" (sic)[36]. Más adelante en la narración, se enfatiza esta sensualidad al aparecer Alan, la pareja de Anya. Ricas escenas que describen sus encuentros amorosos generan una inquietud y una sospecha en el lector, que ha seguido la reflexión simultánea de "opiniones contundentes" tan disímiles como la (nula) función de las universidades tradicionales hoy día, la amenaza de la extensión de la gripe aviar para una concepción racionalista antropocentrista, o sobre Maquiavelo como nuevo signo político de nuestra época, en la que tiene preminencia la instrumentalidad de la acción antes que su valoración. Después de entrevistarse con el Sr. John C. para revisar el trabajo hecho, ya en la alcoba marital, Anya le comenta a Alan los detalles de los manuscritos con morbosidad. Le dice que él le parece un viejo solitario y amargado, que sólo habla de cosas de política que a nadie interesan; Alan agrega que seguramente tendrá otros manuscritos escondidos en los que se aprovecha de su sensualidad y por los que debería pagarle derechos de autoría. Después de estos comentarios infundados hacen el amor con ímpetu, vengándose del viejo escritor y sus aburridas reflexiones.

De este modo, el plano de la sensualidad y la transgresión erótica en la narración serán el contrapunto de la crítica de los "enquistamientos" de prácticas de "violencia objetiva", presentes en discursos monolineales y hegemónicos enmascarados de democracia, elección, representatividad, seguridad nacional, y una larga lista de discursos de una finalidad política que se quiere única y más alta que todas las demás, pero que esconden una violencia real de exclusión de toda otra finalidad de lo político.

Al principio de la novela, al poner al Sr. John C. a hablar sobre los orígenes del

Estado, al tiempo que de forma paralela describe su deseo lascivo por Anya, Coetzee propone que uno y otro plano juegan un juego de espejos como lo criticado y la crítica. Tanto en el mito fundacional hobbesiano, como en su desarrollo social posterior, reflexiona nuestro intelectual orgánico, se nos hace creer que participamos en la conformación del Estado, que donamos la libertad individual por un bien mayor, la seguridad y la paz, pero nunca se nos preguntó si queríamos pertenecer a él, y ésta es la violencia originaria, la violencia fundacional de nuestras formas "democráticas" de política. Así, dice nuestro personaje:

Lo que el mito hobbesiano de los orígenes no menciona es que la entrega del poder al Estado es irreversible. No tenemos la opción de cambiar de idea, de decidir que el monopolio del ejercicio de la fuerza, codificado por la ley, que detenta el Estado, no es al fin y al cabo lo que queremos, que preferiríamos volver a un estado natural. (DMA, 13)

Retomando, pues, la terminología de Žižek, esta misma "violencia objetiva" —esta violencia fundacional "mítica", decimos con Benjamin— se esconde en los rituales de instauración de institucionalidad y reconocimiento de la autoridad en los cuerpos políticos, llámese partido, grupo de influencia, e incluso en corpúsculos declarados en resistencia o disidencia cuando siguen los mismos rituales de instauración de legitimidad y terminan por convertirse en nuevas instituciones que reconcentran el poder de forma hegemónica. Los comentarios de John C. sobre el filme Los siete samuráis de Akira Kurosawa, interpretado como metáfora del pasaje del bandidaje y lucha entre pequeños grupos guerrilleros, a la conformación del Estado, y luego de Al Qaeda como una nueva forma de bandidaje terrorista, van en este sentido de denuncia. (Un claro parangón aparece también al principio de la novela La edad de hierro, en donde se describe la serie de claves y señas del ritual político racista en contra de una minoría por parte de los afrikáners en la televisión, serie complementada con la trama de la novela: el encuentro de una mujer que acaba de enterarse que padece cáncer y un derelict con el que tendrá una relación definitiva: dos excluidos por la violencia —la del cuerpo enfermo, la del sistema perverso de cosas en la cultura política— que aquí se analogan.)

La cuestión central de Diario de un mal año es asumir esta “violencia objetiva” y denunciar sus entresijos no evidentes. Una parte importante de esta denuncia se hace explícitamente, por ejemplo, cuando John C. se pregunta por las formas que puede adoptar la resistencia política, y por la necesidad de asumir alguna de ellas sin amañamientos de evasión o hipocresía en el lenguaje político. Con este fin, pone un caso palmario sobre la mesa de discusión cuando aborda el tema de la “vergüenza nacional” que debía implicar la contradicción de mantener la práctica de la tortura contra los enemigos políticos (el caso de Guantánamo es contundente), al mismo tiempo que se defienden las leyes y convenios que proscriben la tortura. No sin ironía, se pregunta si el suicidio sería una forma coherente de comportarse para quienes han caído en el deshonor que implica tal contradicción, y si paralelamente podría plantearse la acción política disidente como opción:

Pero, ¿qué decir de la acción política? ¿Será suficiente la acción política, no la resistencia armada sino la acción (enviar peticiones, organizar reuniones, escribir cartas) dentro del marco de leyes del sistema democrático? (DMA, 52)

Paralelamente a esta denuncia explícita, a renglón seguido, en la sección descendente, se describen las escenas eróticas más candentes entre Alan y Anya. Por ejemplo, cómo ella suele contarle a él su pasado sexual con otros mientras hacen el amor, sus experiencias más privadas con sus “ex”:

¿Y luego?, me pregunta. ¿Y luego? ¿Y luego? Luego quiso que me la metiera en la boca, le digo. ¿Esta boca?, dice. ¿Estos labios? Y me da unos besos frenéticos, furiosos. Sí, estos labios, le digo, librándome de sus besos el tiempo suficiente para hablar, y él se corre. (DMA, 50)

¿Invalida la seriedad de la pregunta por la resistencia, y la crítica al estatus de la cultura política que supone, su paralelo con la evocación de una escena sensual como esta? A contrapelo de una respuesta moralista, mi tesis defiende justo lo contrario: la escena sensual más bien catapulta la necesidad de la resistencia,

pues el rompimiento con un código moral lleva necesariamente al rompimiento con el código de lo político, son dos caras de la misma moneda. Esta sensualidad prohibida es la contracara de la crítica al mundo de la cultura política, su complemento distorsionante y dislocante.

Desde este punto de vista, una táctica escritural en Coetzee hace posible la delación de la violencia objetiva, confundida con la estructura de los sistemas de poder: no hay "dioses" en sus narraciones, su literatura se detiene en la transversalidad humana de la producción de cultura y sus contradicciones. Su literatura tiene así el "efecto de superficie" que busca por ejemplo Gilles Deleuze para una nueva imagen del filósofo de las superficies en la polémica "serie" titulada "De las tres imágenes de filósofos" en La lógica del sentido. Ahí distingue el filósofo francés dos manías de la filosofía en su búsqueda de autofundación: por un lado, la manía por lo etéreo, por el mundo celeste de Ideas y Dioses, que desde su altura trascendente instaura una labor filosófica absoluta. Por otro lado, la manía sustancialista, subterránea, que es el delirio (un tanto maniaco-depresivo) por la fijeza de las raíces eternas, inmutables. Una tercera imagen del filósofo escapa a estas dos manías consubstanciales al origen de la filosofía: la imagen inspirada en la figura de Hércules, el héroe de las superficies, que no quiere ni elevarse al trascendentalismo celeste ni bajar a la sustancialidad de lo fijo; se trata del héroe de la condición terrestre, variable y contingente en toda la extensión de la palabra.[37] Pero, de forma irreverente, esta tercera opción también es inspirada por la imagen de la garrapata, del piojo, de un animal adherido a la superficie de otro ser orgánico que lo sustenta, pero al que también desangra para vivir. Este animal peculiar, heroico y parasitario a un tiempo, es para Deleuze el filósofo de las superficies. Pues bien, este es también el narrador que Coetzee pone a hablar en sus relatos horizontales, terrenos, siempre terrenos. Es el narrador de Diario de un mal año. Su gesto escritural quiere romper con la violencia de la remisión al plano trascendental para explicar los asuntos humanos, violencia extrema que, extrañamente, a veces se presenta como la pacificación de toda violencia.[38]

Puede decirse, pues, que John C. es un intelectual equivalente al filósofo de las superficies en el sentido deleuziano, una garrapata que se alimenta plantándose sobre la epidermis de un sistema cultural y político que critica y desangra al mismo tiempo para alimentarse de él. Descreído, siempre sospechando de alturas trascendentales puras o de enraizamientos sustanciales definitivos, gana buenos dividendos con la publicación de sus libros en la superficie de crítica de la cultura.

No obstante, Diario de un mal año no es simplemente la historia de un intelectual cínico y desencantado que vive parasitariamente del sistema, escribiendo con la mano izquierda y cobrando buenos dividendos con la derecha. Ya Theodor Adorno nos había advertido de la doble cara del "crítico cultural" que, por un lado, se presenta como juez de la realidad cultural que evalúa, que aprueba o desaprueba, como si estuviera por encima de ella, en un lugar trascendente o ahistórico desde el que soberanamente emitiera sus calificaciones; pero que, por otro lado, se delata en cada comentario cultural como parte de la misma maquinaria que critica, como "chinche pagada y honrada" en el mismo mercado de cultura que pretende evaluar y calificar, que lo sostiene y que al mismo tiempo, en un contubernio amañado, él hace posible cuando cosifica o fetichiza los productos culturales reintroduciéndolos en la lógica de la industria cultural, en donde los hace pasar por mercancías al designarles una calificación, y así, dándoles un lugar, un nombre y un uso dentro del sistema, los priva al mismo tiempo de su potencia de negación al sistema.[39]

¿Es esto lo que hace J. C. en sus "opiniones contundentes"? Entonces, ¿cuál es su papel en la cultura política, es el intelectual de las superficies, la "garrapata" deleuziana que la deconstruye en el simulacro de su operatividad, o es la "chinche pagada y honrada", cómplice de aquello que critica pues él mismo es ya una mercancía en el mundo de las mercancías culturales, como dice Adorno? Hay una delgadísima cortinilla entre una y otra cosa, que puede descorrerse en un sentido u otro dependiendo cuál sea el punto de mira.

Por su parte, Adorno sólo ve una salida para evitar la fetichización cultural que denuncia: sostenerse en la óptica de una "dialéctica negativa", que considera la cultura política como un perpetuo campo de contradicciones sin resolverse, es decir, en un campo material de producción espiritual que no puede entenderse desde ningún punto de vista trascendente, ahistórico, privilegiado por su supuesta superación de toda ideología. Más bien, asumiendo que todo producto cultural es ideológico y manifiesta una oposición material respecto a otros productos en el campo complejo que llamamos cultura, el crítico cultural debe adoptar una estrategia dialéctica que se prevenga de cualquier perspectiva "por encima", por más espiritual que se proponga (hablando del Espíritu absoluto hegeliano, como la superación de todos los momentos de oposición en una "síntesis suprema" o final de la historia). Es necesario adoptar una posición dialéctica, pero no absoluta, sino negativa, que se sostenga en el carácter agónico o de perpetua contradicción del entramado cultural, por lo tanto, que sea el "entrar y salir" del sistema de la cultura como objetivación de la producción

espiritual, y adopte el “participar y no participar” en ella como estrategia, de modo que “no debe prescribirse el culto al espíritu ni la hostilidad al espíritu. El crítico dialéctico de la cultura tiene que participar y no participar de ella. Sólo así conseguirá justicia para la cosa y para sí mismo”.[40]

Puede ubicarse la triple composición estilística de Diario de un mal año según el tránsito de la idea de un “crítico cultural”, de la “chinche pagada y honrada” del sistema de la cultura, a un “crítico dialéctico” en el sentido que lo explica Adorno, el crítico de la cultura que “entra y sale” de ella, que “participa y no participa” en ella, al describir sus elementos materiales de oposición y lucha reales, no fetichizados. En este sentido, la historia contada en los dos fragmentos inferiores de cada página hace de contrapeso a la primera sección, y paulatinamente va poniendo en entredicho una única versión de los hechos y un único juego de sentido de las “opiniones contundentes”, es decir, pone en cuestionamiento el sentido ideológico fetichizado del supuesto punto de vista único y trascendente del crítico cultural.

En este tenor, la principal función de la triple composición textual de la novela consiste en evitar que el lector pueda transferir la autoridad moral de las opiniones a un autor único y con la impostura de una posición cultural privilegiada, ganada por su supuesta valoración universal de las cosas (la “contundencia” de las opiniones emitidas por J. C.). Haciendo una comparación esclarecedora, las “creencias” de las que Elizabeth Costello dice carecer, son las “opiniones contundentes” que progresivamente son deflacionadas en Diario de un mal año. En una y otra novela cumplen el mismo objetivo: dudar de una corriente ideológica cultural privilegiada por encima de las demás voces culturales.

Pero aún más: la triple composición de esta novela evita también la consecuencia de cualquier forma de “ética fingida”, como sostiene Jonathan Lear.[41] Si una reflexión ética auténtica consiste en esa suerte de pensamiento evaluativo que cimbra al sujeto en sus preconcepciones morales, y así implica directamente una transformación de la vida ética, dice Lear, una “ética fingida” es la presentación de un discurso que se ahorra este aspecto subjetivo de autodesafío radical, que evita este “cimbrarse” del mundo de las valoraciones dadas por sentado, precisamente porque da como supuesta una valoración final y definitiva frente a la que los sujetos simplemente tendrían que decir “sí” o “no”. Entonces se percibe este discurso “ético” como un teatro en donde el espectador contempla a distancia, sin compromiso ni riesgo, posiciones morales rivales frente a las que

tendría que tomar partido mediante una “decisión ética” —por ejemplo, las posiciones morales que se discuten ampliamente en las “opiniones contundentes” de J. C.: racismo contra tolerancia, derechos gay contra machismo, política extremista islámica contra democracia occidental, tortura contra derechos humanos, etcétera—. Pero aquí no hay ninguna reflexión ética en sentido fuerte, en el sentido que provoca un cimbrarse de las convicciones valorativas y una posterior conversión del que lleva a cabo esta reflexión, sino sólo su reproducción fingida, que deja inalterado e indiferente a quien ha presenciado la escenificación teatral de las posiciones morales rivales.

El caso es preguntarse si el peculiar estilo literario de Coetzee en Diario de un mal año pone en juego una reflexión ética como verdadera disrupción del medio cultural que critica, y si esta disrupción lleva a una conversión en el sentido de un acto de resistencia. Más abiertamente: ¿cómo se supera la presumible objeción de que las “opiniones contundentes” de John C. son una escenificación de ética fingida, todo lo atractiva que se quiera? ¿Cómo es que el mismo Coetzee no cae en el juego que critica? La clara indicación de un repliegue entre el autor y el personaje, ¿no es una trampa? El repliegue de John M. Coetzee con John C., escritor sudafricano radicado en Australia, de quien puede decirse que defiende lo que si mismo autor ha expuesto en Elizabeth Costello o en su libro sobre la censura, quien también ha escrito una novela titulada Esperando a los bárbaros (DMA, 189) y comparte su misma animosidad triste sobre el mundo. ¿No es una trampa que le pone la novela a su autor, a su autoridad moral? Como argumenta Lear, el mismo Coetzee no puede salir en defensa de su personaje John C., diciendo algo así como “esto es lo que realmente quiso decir, yo, Coetzee, como su creador, así lo certifico”. Esta declaración volvería a poner en juego una autoridad como escenificación de una valoración absoluta, de una ética fingida. Pero, cabe insistir, Coetzee quiere poner en juego una verdadera reflexión ética poniendo en juego un estilo literario novedoso, y, con una estrategia paradojal, su “autoridad recae en su habilidad de despojarse de autoridad”.[42]

¿Cómo se consigue, pues, esta estrategia paradojal auto-inmunizante de la figura de autoridad del autor? Como lo hiciera en Foe y en El maestro de Petersburgo, la estrategia radica en hacer evidente el lado oscuro del autor, en desmitificarlo, o si se quiere, hablando con Nietzsche, mostrar su lado “humano, demasiado humano”, sus inclinaciones bajas, sus debilidades y vicios, incluso su posibilidad de decidir hacer venial su obra. En Foe, Defoe es descrito como un escritor egoísta y cobarde, y en El maestro de Petersburgo, Dostoievski termina por traicionarse a sí mismo al traicionar la memoria de su hijastro, al sacarle

provecho a su muerte, haciendo de ella el motivo de una nueva novela exitosa en el medio cultural. Para John C. corre una suerte similar. Al comienzo de la novela se deja ver una animosidad resentida, vengativa, como razón para aceptar la invitación de Bruno, el editor alemán que lo anima a participar en Opiniones contundentes:

Sí, le dije; sí, lo tendré para la fecha que me indicas. Una oportunidad de refunfuñar en público, una oportunidad mágica de llevar a cabo una venganza contra el mundo por rechazar adecuarse a mis fantasías: ¿cómo podía negarme? (DMA, 36)

Pero paulatinamente, como parte adicional de la estrategia de su debilitamiento como autor, sus "opiniones contundentes" son puestas en cuestión por Anya, a quien le parecen insulsas, aburridas, chapadas a la antigua. En la última parte de la novela, pone en juego lo que ella llama "opiniones suaves", las opiniones que realmente le parecerían dignas de ser comentadas en un libro, las que corresponden a la vida íntima del escritor, a su forma de sentir el mundo, y no de racionalizarlo como si fuera un juez universal. Estos comentarios poco a poco van influyendo a John C., que rectifica muchas de sus opiniones y siente que algo definitivo ha cambiado en él por la presencia de ella:

Lo que ha empezado a cambiar desde que he entrado en la órbita de Anya no son tanto mis opiniones como la opinión que tengo de mis opiniones.

Cuando leo lo que unas horas antes ella ha convertido, a partir de una grabación de mi voz, en letras de catorce puntos, hay momentos fugaces en los que veo estas opiniones contundentes mías a través de los ojos de Anya, veo lo anticuadas que pueden parecerle a una mujer completamente moderna, como los huesos de una extraña y extinta criatura, medio ave, medio reptil, a punto de transformarse en piedra. (DMA, 155-56)

El deseo voluptuoso por ella poco a poco va tornando en una amistad confidente,

y, por parte de él, en una familiaridad más cercana a un amor platónico, a un amor por la musa de inspiración, que lo desafía y lo impulsa. La voz de otro ha puesto en duda la autoridad del autor que se creía la única voz. Este debilitamiento de la voz tiene que ver, pues, con la crítica de una supuesta autoridad moral que se juega en la figura del intelectual liberal que es John Maxwell Coetzee, o el personaje John C. como una especie de pseudónimo que habla no por él, sino con su propia voz.

En la entrada “Sobre Maquiavelo”, John C. repiensa el tema clásico de la necesidad y la oportunidad que el italiano pusiera como centro de su dualismo político: si uno es un maquiaveliano estricto, dice, en el momento en que algo se detecta como necesario y útil en política, los principios morales deben dejarse de lado. Para John C. este principio ha sido puesto a pie de calle en la “vida ordinaria”, se ha “filtrado” en todas y cada una de las acciones cotidianas. Pero los intelectuales liberales, y él mismo, denuncian que algo ha ido mal en esta filtración, que una cosa no puede ser al mismo tiempo buena y mala (la aplicación de la tortura y su condena moral, por ejemplo). Pero esto lo dicen desde un lugar que intenta escapar a la dinámica del “hombre de la calle”, desde un lugar de superioridad moral, que es falso. Pero Coetzee no apuesta aquí tampoco por la voz del “hombre de la calle”, que sería más natural o auténtica que la del intelectual liberal. Su apuesta se concentra más bien en hacernos sospechar de las dos voces, una por ser desalmadamente maquiaveliana y la otra por hablar desde un lugar idealista y construido artificialmente. Lo que consigue con esta sospecha activa es diseminar las voces e implicar al lector en el compromiso de pensar y actuar por sí mismo.

Como Elizabeth Costello, el otro repliegue de Coetzee, John C. está jugando el papel de un pseudónimo, pero no en el sentido de una máscara que se pone momentáneamente el autor para hacerse entender mejor y hacer más vigorosa su autoridad, sino en el sentido kierkergaardiano de multiplicar las voces para hacer posible una verdadera deliberación moral.[43] El pseudónimo en este sentido cumple la función de romper con la teatralidad de las posiciones morales en disputa y lleva al “espectador”, aquel que se enfrenta al dilema moral planteado, a inmiscuirse realmente en la deliberación moral: ninguna voz lo guía con autoridad exclusiva, todas las voces tendrán que tomarse en cuenta y él ha de implicarse en la toma de una decisión propia auténtica. Por esto, podemos decir en una variante del tema kierkergaardiano clásico, no puede evitar la angustia ante su compromiso por decidir.

Así pues, gracias a la pluralidad de voces que pone en juego, y sobre todo por el debilitamiento paulatino de la voz que se asume como privilegiada y excluyente de todas las demás, la trama de esta novela va llevando al lector a una deliberación ética que no da por sentado nada como preeminente en la cultura, que todo lo recircula como material de reflexión y de sospecha.

En el aspecto propiamente político ocurre lo mismo. Si la política a nivel de calle, la política de los partidos y los grupos de influencia, la política maquiaveliana como práctica de confrontación o pólemos, consiste en el empoderamiento de una posición cuando se debilita o se silencia a otra(s), la estrategia de Diario de un mal año consiste en hablar de sus entresijos sin caer en la trampa de sus oposiciones, es decir, sin caer en el juego de su lógica binarista de oposición y exclusión. Las "opiniones contundentes" que va proponiendo J. C. no se presentan en un plano simple de rivalidad frente al que uno se vería obligado a decir que una u otra tendría la razón, sino en un plano múltiple, en el que cualquiera de ellas puede ser válida o inválida. Dicho de otra manera, como declara Johan Geertsema, lo que realmente consigue Coetzee aquí es "implicarse en la política sin estar sujeto a la lógica de la política", implicarse en la política sin participar de su lógica de la represión y el silenciamiento del otro, "sin asumir una posición de poder a la que se puede, en cualquier simple sentido, ofrecerse oposición".[44]

Al "implicarse en la política sin estar sujeto a la lógica de la política", la novela consigue también, podemos agregar, no ceñir las valoraciones sobre la vida pública a cualquier posición de confrontación que pueda ser fácilmente ubicada y absorbida por un sistema lingüístico, cultural y político, que se traga su oposición, debilitando así su peligrosidad. Como en Montaigne, como en Nietzsche, el comentario crítico sobre la cultura y la política siempre desplaza las opiniones a un lugar que no se puede anticipar y que por tanto no se puede "domesticar", un lugar que no se puede calcular ni predecir asignándole una categoría lingüística tranquilizante. Por ejemplo, en la entrada "Sobre la probabilidad", después de exponer algunos lugares comunes sobre la ley de probabilidades en la física, y de ventilar quizá la frase más famosa de Einstein al respecto —"Dios no juega a los dados…"—, J. C. pondera qué alcances tendrá en la vida diaria cualquier método, científico o no científico, de anticipación al futuro, de cálculo que aporte la mínima seguridad para evitar, digamos, un ataque cardiaco debido al sobrepeso. La conclusión siempre será la de la incertidumbre, la de la impotencia frente a "leyes naturales" que son inalcanzables, algo queda siempre como remanente incontrolable para nuestra

explicación y que no puede evitar “correr riesgos”. Por esto termina diciendo:

¿Cómo sería la vida si uno suprimiera todas las reglas que solo pueden enunciarse en términos probabilísticos? […] La expresión coloquial para decir que no se tienen en cuenta las probabilidades es correr el riesgo. ¿Quién dice que una vida en la que se corren riesgos no es (¿probablemente?) mejor que una vida que se atiene a las reglas? (DMA, 121)

Pero, ¿cómo se consigue este último movimiento? ¿Cómo se abandona la necesidad —o necedad— de seguridad de lo que se dice y de lo que se espera? En un sugerente artículo, J. Geertsema nos da una buena pista: a pesar de su primera apariencia, las “opiniones contundentes” no se ofrecen al lector en sentido literal, como defensa de una colección de tesis que se quieran probar, sino en la forma paródica de cierta simulación, si nos atenemos al entendimiento que da a esta palabra M. Bajtín: la estilización paródica como herramienta literaria propia de la novelización, que está más allá de cualquier género literario canónigo preconcebido porque los resignifica todos de forma creativa, rompe con sus márgenes pretendidamente establecidos al reutilizarlos, y hace “como si” defendiera el género en cuestión cuando lo que consigue es re-utilizarlo de forma siempre novedosa al parodiarlo. Es por esto que la novela para Bajtín es el “único género que se está haciendo” permanentemente, siempre “con un fin abierto, incompleto e imposible de coagular”.[45] Y esto es lo que hace Coetzee en Diario de un mal año, toma el género ensayístico que defiende una serie de tesis —incluso con recursos académicos como la cita textual y la referencia a pie de página (así cita a Hobbes, Étienne de La Boétie, Borges, Maquiavelo y otros), y reutiliza inventivamente este recurso paradójicamente para irlo debilitando. Este debilitamiento opera, por una parte, como vimos, al contrastar el ensayo con la historia sensual del escritor con su mecanógrafa, y, por otra parte, al ir exponiendo opiniones contrarias, incluso contradictorias, sin ningún intento de reconciliación dialéctica o conclusión moralizante, esto es, sin ningún intento de superación de la contradicción desde una asumida autoridad de lo dicho o del autor.

Es por esto que puede decirse que Coetzee, desde el principio de su obra, “ha intentado deconstruir los elementos binarios más que meramente invertirlos —y

por tanto perpetuarlos".[46] No intenta defender una posición o luchar contra una posición, sino, asumiendo la estilística de la parodia, quiere hablar desde el intersticio entre las posiciones asumidas para deconstruirlas.[47]

En principio, esta deconstrucción comienza no tomándose completamente en serio la posición defendida, sospechando de su unilateralidad presentada como absoluta. Inspirándose en la no-posición intermedia de la figura de Erasmo (entre la ley del Papa y la Reforma de Lutero) que le interesa recircular en su ensayo al propósito,[48] Coetzee retoma la discusión de Foucault sobre el lugar de la locura en nuestra civilización para enfatizar el aspecto político de su oposición a la "razón", es decir, el aspecto de su represión y silenciamiento por la "razón" (disciplinaria, psiquiátrica),[49] para después proponer una suerte de reivindicación del lenguaje que escapa a tal designación excluyente de la locura —y de la poesía y la literatura en general con ella—. Este lenguaje reivindicado es justamente el que aparece en el lugar intermedio de aquellos que están fuera de la política considerada como despliegue de la razón que reprime y silencia, es decir, de la política como censura. Como Erasmo, dice Geertsema, Coetzee anhela reivindicar la voz estratégica e irónica de aquellos marginados, faltos de poder, designados como "locos", que pueden actuar en el campo político sin ser cooptados por él, y por tanto que pueden criticarlo todo sin tener que tomar una posición u otra en el plano de rivalidad de la política.[50] Los desplazados como Michael K, los abortados por el sistema como el Sr. Vercueil, el indigente afectado de locura de La edad de hierro, o como el profesor Laurie de Desgracia, cuyo deseo escandaloso y "loco" por las alumnas, no puede ser admitido por la institución educativa de la que a la postre es expulsado. Y como J. C., quien desde su lugar "dentro y fuera" del andamiaje de la cultura política, la deconstruye sin necesariamente tomar partido definitivo por una posición.

Pongamos como ejemplo central de este abordaje deconstructivo, y su no-posición intersticial estratégica, el tratamiento de la pedofilia, la pornografía infantil y la censura que las evalúa y las prohíbe. La apuesta de Coetzee, tanto en su polémico ensayo "Los daños de la pornografía: Catherine MacKinnon",[51] como en la sección de Diario de un mal año titulada "Sobre la pedofilia", que hace la réplica del mismo argumento controversial del ensayo, es vencer la tendencia cultural moralizante de ponerse a favor o en contra, decir "sí" o "no" tajantemente, sin posibilidad de matiz, que es la posición autoritaria de la censura que representa el feminismo radical de Mackinnon. Por esto, en el ensayo citado Coetzee renuncia a dar respuesta o a entrar en la disputa, pues anticipadamente se puede prever que será arrinconado a la única opción de optar

por “esto” o “lo otro”, “sí” o “no”. Por ejemplo, en el caso de los actores infantiles en la pornografía, el debate se reparte en dos posiciones: o bien se prohíben las escenas en donde participan niños, o actores adultos que parecen niños, argumentando, como lo hace Mackinnon, que cualquier escena de pedofilia incita a la violación real de niños, o se admite que la regla es demasiado dura y se considera como algo admisible que actores adultos representen escenas sexuales imitando a niños, mientras se asegure que sólo adultos puedan tener acceso a las películas en donde aparecen (DMA, 68-69). Pero este “sí” o “no” deja escapar un matiz interesante e inquietante, el hecho de que el baremo en todas las decisiones es la mirada adulta, detrás de la cámara o en la sala de exhibición; esta mirada adulta es la norma del tabú frente a la pornografía infantil. Por esto J. C. comenta de forma inquietante, fuera de esta norma:

Una cuestión muy interesante sería plantear si una película hecha por menores, utilizando a actores menores que realizan actos sexuales y que se exhibiera solo ante menores infringiría el tabú. Es de presumir que no lo haría. (DMA, 69)

Lo que se consigue al plantear así el asunto es “evadir la forma más directa de una respuesta”,[52] y salir de la órbita fácil, y un poco estúpida, dice de paso Coetzee, del “sí” o “no” como únicas alternativas que da la censura ante un fenómeno tan complejo como la pedofilia y su representación artística o mercantilizada.

La censura es un mal que se extiende sin límites, que opera en la vida pública y en la privada, en el periodismo, la literatura y la política; también en las imágenes consideradas lacerantes, irreverentes o peligrosas moralmente. Se extiende a los medios de comunicación, la religión, el arte y la pornografía. Para Coetzee la censura es la “pasión por silenciar”. Antes que razones políticas, morales o religiosas, se trata de un afecto que nace de sentirse ofendido y querer callar las voces que provocan la ofensa. Es por ello que realmente no se trazan criterios distintos cuando se persigue por motivos políticos, cuando se impide la divulgación de imágenes consideradas éticamente nocivas o blasfemas para un credo religioso, o cuando se extingue por medios violentos la expresión de un movimiento subversivo. La “pasión por silenciar” se manifiesta como una

reacción ante “lo indeseable”, lo que no debería existir ni siquiera como deseo, lo que debía considerarse repugnante de forma universal. Así pues, el censor es aquél que se arroga esta pasión de silenciamiento y la hace una forma de vida. Habla en nombre de la institución, del bien común, del respeto a la ley o de la higiene moral. Pero, nos dice Coetzee siguiendo a John Milton, podemos decir que “las personas que nos tocan como censores son las que menos nos hacen falta”.[53]

Con el antecedente extremo de la ley de la censura del Apartheid, Coetzee insiste en que hay que recordar la tesis de una “tolerancia represiva” como la expusieran Marcuse o Foucault, una aparente aceptación de cualquier forma de expresión en nombre de una libertad irrestricta, libertad que solo puede funcionar en un marco social en donde la Ley nos protege de nosotros mismos. Ahora bien, esta Ley protectora es garante de un sistema en donde la razón se ha extendido de tal forma que pervade en todo proceso e institución imaginable, es la Ley que se hace evidente en todos los procesos administrativos, burocráticos, económicos y políticos que rigen en la sociedad disciplinaria, en la que todo está vigilado y controlado. En este extremo se ha convertido en realidad en dictadura de la razón: toda forma de habla y toda imagen ha de pasar por los ojos del censor, que aprueba o desaprueba imaginándose ser la encarnación de la comunidad y sus ideales morales y políticos. La confianza en un sistema social liberal, que se declara racional en este sentido, levanta todas las sospechas cuando los filtros de control son en realidad medios de represión desplegados de forma sutil y “democrática”.

Coetzee se pregunta si en nombre de una colectividad se puede poner freno a la expresión de un individuo, y si esto nos da nuevas pistas en el debate que opone los derechos del individuo a los de la colectividad. Ya Isaiah Berlin nos había hecho notar el peligro de una “libertad negativa” cuando se ejerce en el medio político. La “libertad negativa” es aquella que simplemente sortea los obstáculos para llegar a un fin, los elimina o los aparta del camino.[54] En consonancia con Berlin, podemos decir que en términos políticos, si el fin por el que se apuesta es la “comunidad” (en abstracto y con todos los peligros que supone que alguien se nombre su censor), la sencilla y brutal lógica es eliminar el individuo que viola la ley de lo que está permitido decir o no decir. Se le exilia, se le persigue, se le amenaza de muerte o sencillamente se le mata. Este es el peligro del sueño de aquellos que censuran en nombre de la ley:

La ley, incluida la ley de la censura, tiene un sueño. Según este sueño, la rutina cotidiana de identificar y castigar a los malhechores irá decayendo; la ley y sus restricciones se grabarán tan profundamente en la ciudadanía que los individuos se vigilarán a sí mismos. La censura espera con ilusión el día en que los escritores se censurarán a sí mismos y el censor podrá retirarse. Esta es la razón por la cual la expulsión física del censor, vomitado como se hace con un demonio, posee cierto valor simbólico para el escritor de genealogía romántica; representa un rechazo del sueño de la razón, el sueño de una sociedad de leyes basadas en la razón y obedecidas porque son razonables.[55]

Por supuesto, en Diario de un mal año esta reflexión se ofrece como un proceso, no como una solución. Por ello el comentario de Anya a Alan cuando transcribe las páginas sobre la pornografía infantil es el de una incomodidad, el de una molestia que la inquieta:

En la última serie de opiniones del señor C hay una que me inquieta y hace que me pregunte si lo he juzgado mal desde el comienzo. Trata del sexo con niños. No puede decirse que esté exactamente a favor de eso, pero tampoco se manifiesta en contra. ¿Es ésa su manera de decir que sus apetitos van en esa dirección? Y es que, ¿por qué habría de escribir sobre ello si no fuera así? (DMA, 101)

Y tiene razón. Pero esa es justo la intención de Coetzee, sacar al lector de la estabilidad fácil de lectura que le da la norma de la censura, aun arriesgándose a ser malinterpretado y ser tachado de perverso. Pero ni Coetzee, ni su pseudónimo J. C., abren esta sospecha asumiendo una posición de moral cínica. Paradójicamente, esto es planteado justo en nombre de la “seriedad del artista” al abordar aquellos temas que son altamente controversiales y para los que no hay una única respuesta, como el uso de las imágenes infantiles en la pornografía. La seriedad del artista, cuyo imperativo ético es ofrecer estéticamente la cuestión de forma abierta, sin reticencias.[56] Como la función de “secretaria de lo invisible” que asume Elizabeth Costello al ser médium de las múltiples voces que hablan por ella.

Una cosa parecida ocurre también en Hombre lento. Publicada en 2005, entre Elizabeth Costello y Diario de un mal año, esta novela parece ser un remanso en donde Coetzee toma un respiro. Pero no abandona el tema literario que lo preocupa por esos años. Aunque de manera más sutil y pausada, propia de un hombre lento, la crítica de la cultura política aparece en esta novela de manera muy sutil, en los entresijos de un tema literario distinto al de las novelas de las que sirve de una especie de puente: el encuentro ficcional de la escritora Elizabeth Costello con los personajes que componen la familia croata Jokić, que se encuentra en una abierta posición de desventaja en la sociedad australiana, como minoría étnica migrante.

La trama sobre el enamoramiento del fotógrafo lisiado Paul Rayment de su enfermera, la Sra. Marijana Jokić, y los diálogos que sostienen sobre el significado de estar incapacitado, sobre la dificultad del movimiento y del cuerpo con un muñón que imposibilita la vida sexual, viene a complicarse la pretensión del anciano de ayudar incondicionalmente a uno de sus hijos para sus estudios. Todo ello describe el poder y el no poder, la condición de intentar y no lograrlo. Y por esto, el encuentro molesto con Elizabeth Costello, que le recuerda sus obligaciones como personaje (que se apresure en tomar decisiones, que salga de su lentitud), se construye en un escenario de desigualdad económica, de desventaja de oportunidades educativas y políticas, del inmigrante polaco en Australia. Incluso se ve más claro este trasfondo de crítica si se observa la figura del jefe de familia Jokić, altivo por su fama en Croacia debido a su pericia como ingeniero (habría hecho funcionar un pato mecánico muy antiguo, cosa que le hizo meritorio de aparecer en los periódicos croatas), y resentido en su emigración a Australia, en donde pierde el estatus que había ganado en su país y convertido en mecánico de taller. Su altivez se viene abajo al considerar la oferta de Paul Rayment de ayudar a la manutención de su hijo en un colegio de internado y exigirle abrir un fideicomiso para ello. La crítica de la cotidianeidad familiar en la lentitud de lo que ocurre en la historia de Paul Rayment, y la parodia de la intervención de Elizabeth Costello justo para urgirlo a que tome una decisión respecto a su posición con los Jokić, es el recurso literario para criticar, desde un lugar intermedio deconstructivo, lo que ocurre en la cultura política australiana en general.

En el mismo sentido intersticial deconstructivo se levantan las “opiniones contundentes” de Diario de un mal año sobre la vida política en Australia, sobre el servilismo de los partidos políticos en el mercado global y la precaria situación de las minorías, en un medio que puede describirse como racista a

pesar de las apariencias de igualdad. Así, escribe J. C.:

Me esfuerzo por comprender la manera australiana de tratar a los refugiados, pero no lo consigo… ¿Cómo pueden unas personas decentes, generosas y tolerantes cerrar los ojos mientras unos extranjeros que llegan a sus costas prácticamente desamparados y sin blanca los tratan con semejante crueldad, con una insensibilidad tan atroz? (DM, 130)

Estas estrategias que buscan la voz media entre dos extremos en controversia, que, al parodiarla, combaten intersticialmente la autoridad centralizada de lo que se dice de uno y otro lado, son las que pueden ser el disparador de acciones de resistencia para el lector. Estas acciones de resistencia que así son catapultadas, siempre se desplazan hacia otro lugar no determinable de antemano, pero con un sentido de orientación lo suficientemente definido como para no perderse en lo difuso, en la variabilidad constante de las opiniones y sospechas que de este modo son levantadas. Se trata del sentido de orientación desde el que se hace evidente que la lógica de la censura es la lógica de la política, y la lógica de la política es la lógica de la rivalidad de posiciones asumidas como inconciliables.

Para cerrar este apartado, pues, me interesa sobre todo enfatizar la (siempre posible) repercusión práctica de estas ideas para una acción de resistencia. En esta repercusión práctica está la liga que une la lectura de Coetzee con la crítica de la “cultura política”.

Una última relación con una idea de G. Deleuze puede servir para terminar de aclarar el puente entre una y otra. La descripción de lo que el filósofo francés llama “simulacro” coincide sin mucha dificultad, en su nivel “narrativo-conceptual”, con lo que en su estilística “narrativo-literaria” Coetzee ha utilizado como herramienta paródica y deconstructiva. “Simulacro” es la estrategia que adopta el lenguaje que se detiene en las contingencias frente a un discurso monolineal —el de la ontología de Platón sobre la idea epónima y su copia en las cosas del mundo material—, que Deleuze hace derivar de su lectura de Lucrecio. El “simulacro” no es la “copia” de las cosas platónica, el reflejo o “participación” de las esencias verdaderas, es más bien lo que simula ser una de estas “copias” sólo para presentarse con toda la potencia de la contingencia de

superficie que burla el discurso ontológico esencialista. Es el lenguaje de la horizontalidad de la contingencia de “lo otro”, que logra burlar el discurso verticalista de la ontología de lo “Mismo”, y esto lo consigue no al oponérsele, sino al simularlo.[57]

Lo que es interesante de la interpretación deleuziana de cara a la literatura de Coetzee, es la derivación que puede hacerse al terreno cultural y político. Primero, la “simulación” del discurso monolineal termina por ponerlo en tela de juicio, y por ello, segundo, juega el mismo papel de desmontaje y dispersión de las voces en el discurso ontológico sustancialista de la filosofía, en el discurso de autoridad única en la literatura y en el discurso hegemónico de la cultura política. De nuevo es central el ejemplo de Esperando a los bárbaros, y la puesta en tela de juicio del discurso monolineal del Imperio colonialista. Como vimos, los “bárbaros” son designados monolinealmente como aquellos que han estado siempre fuera del Imperio, que escapan a toda idea verídica de lo que hacen para sobrevivir, de cómo visten, de su nomadismo inestable, aún a pesar de ciertas relaciones comerciales superficiales con el Imperio. Sin medida de analogía o comparación jerárquica, o de síntesis dialéctica de su lenguaje y sus costumbres, el Imperio simplemente los deshecha o, utilizándolos como chivo expiatorio de su expansionismo, los persigue y aniquila, pero nunca los incluye en su sistema de cosas como ellos son, sino como es el Imperio. Así, el Imperio es la expresión de una violencia política sin medida que se ejerce en nombre de su forma de ser asegurada y dominada, que paralelamente asegura y domina otras formas de ser. Pero la novela logra desarticular este discurso al poner en juego otro discurso que lleva a sus últimas consecuencias el discurso monolineal: el propio discurso del conquistador, el magistrado del cuartel militar, que defiende a los “bárbaros” y cuestiona el sistema colonialista, se enamora de una nativa y, cuando se le enjuicia por traición, asume el castigo de su propio discurso cultural, poniendo así en evidencia su inconsecuencia: la civilidad es la barbarie verdadera.

En su nivel teórico político, correspondiente a su nivel narrativo-literario, el simulacro deleuzeano coincide con los movimientos de subversión, de astucia incluso,[58] que escapan a la designación de lo que podríamos llamar, siguiendo a Deleuze, lo “Mismo-Político”: la reproducción circular de las categorías de gobierno (que se llama “buen” gobierno sólo desde su reproducción de categorías ensimismadas), de democracia, de justicia, de libertad, etc. El simulacro es el ejercicio dis-locador y anti-fundacional de lo “Mismo-Político”. Contrarresta toda idea de Justicia abstracta, igual a sí misma. No es difícil traspolar la idea de una necesaria “agresión de los simulacros” a lo “Mismo”,

como la llama Deleuze en su discusión ontológica, al encuadre de luchas políticas de resistencia y liberación que ponen en juego las novelas de Coetzee para dislocar lo “Mismo-Político”. Por ejemplo, leyendo este pasaje de La lógica del sentido en perspectiva política:

La simulación es el fantasma de lo mismo, es decir, el efecto de funcionamiento del simulacro en tanto que maquinaria, máquina dionisíaca. Se trata de lo falso como potencia, Pseudos, en el sentido en que Nietzsche lo dice: la más alta potencia de lo falso. Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. Hace imposible el orden de las participaciones, la fijeza de la distribución y la determinación de la jerarquía. Instaura el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas.[59]

El simulacro, haciendo la simulación justamente de lo que aparece en la superficie, de las categorías de lo “Mismo-Político”, del seguimiento de las reglas del lenguaje político (de lo políticamente correcto y de lo políticamente impuesto por la fuerza), desarregla lo ordenado, disiente efectivamente distribuyendo nomádicamente lo establecido en un espacio o en un campo simbólico controlado, hace ingresar en el sistema “anarquías coronadas” (la libido se carga de deseos revolucionarios, de deseos reaccionarios, dice Deleuze, inspirándose en el delirio anarquista que pone en juego Antonin Artaud en la figura “coronada” de Heliogábalo.[60]

Esto es lo que hace J. C. en Diario de un mal año en su triple manejo de escenas que ya hemos descrito como un estrabismo de lectura y una parodia estilística, que llevan a un lugar intermedio de sospecha que a su vez es ocasión, o incitación, de la resistencia. Un ejemplo más tomado de una novela cercana puede ser de utilidad aquí: la dinámica disgregante y nomádica de los grupos guerrilleros descrita en Vida y época de Michael K, en donde una resistencia silenciosa, invisible y no comprensible por lo “Mismo-Político”, no conceptualizable, no controlable por lo tanto, se multiplica y se desplaza simulando que sigue las reglas del juego político. Tenemos aquí una resistencia compuesta de simulacros. Simulacro y resistencia son dinámicas hermanas, co-implicadas. La “potencia para producir efectos” que le atribuye Deleuze al

simulacro, es la “violencia necesaria” que se localiza también en estos simulacros guerrilleros, y que traducidos a crítica política, pueden dar ocasión a potencia de producción de efectos de resistencia.

Esta relación hermanada simulacro-resistencia da también cuenta del carácter “entreverado” de la cultura política que describíamos al principio de este apartado, explica el constante “enredamiento” de sus prácticas con la violencia. Y es que el entronque de la crítica de la cultura política y la generación de acciones de resistencia, lo entendemos al leer a Coetzee no como momento de incitación a una súbita violencia revolucionaria que lo cambiaría todo instantáneamente, sino justamente como la invitación a un tiempo extendido, dilatado en el transcurrir de la cotidianeidad, lento como la vida de Paul Rayment, en donde se resignifican las acciones diarias de los que podríamos llamar “simulacros políticos” o agentes dispersadores del sentido hegemónico del Imperio. Es éste el sentido de invitación a la resistencia de la crítica de la cultura política que puede encontrarse en Coetzee.

[1] Cfr. A. Camus, El mito de Sísifo, Losada, Buenos Aires, 1997.

[2] Nadine Gordimer, Christopher van Wyck y Athol Fugard, entre otros críticos de la literatura africana, señalaron que Coetzee exageró el tono en Desgracia sobre Sudáfrica al describirla como un lugar absolutamente violento, en el que la gente de color sólo busca la oportunidad de revancha con los blancos, y sobre todo en su descripción de la violación de Lucy como cliché de esta revancha. Véase: C. Mardorossian, “Rape and Violence of Representation in J. M. Coetzee´s Disgrace”, Research in African Literatures 4, vol. 42 (invierno, 2011), p. 72-73.

[3] Ibid., p. 74.

[4] Ibid., p. 75.

[5] Ibid., p. 78.

[6] J. M. Coetzee, “Erasmo: locura y rivalidad”, en Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar, cit., pp. 109-132.

[7] T. Herron, “Becoming Animal in Coetzee´s Disgrace”, Twenty Century

Literature 4, vol. 51 (invierno, 2005), p. 471.

[8] Ibid.

[9] K. Kavafis, Poesías completas, tr. José María Álvarez, Madrid, Hiperión, 1997, p. 29.

[10] Cfr. F. Nietzsche, Humano, demasiado humano, Madrid, Akal, 1996, cap. V.

[11] Cfr. S. Žižek, "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en F. Jameson y S. Žižek, Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, Buenos Aires/México, Paidós, 1988.

[12] G. Hamilton, On Representation. Deleuze and Coetzee on the Colonized Subject, Ámsterdam, Rodopi, 2011, p. 53.

[13] Ibid., p. 54.

[14] Ibid.

[15] Critchley, op. cit., pp. 151 y sig.

[16] Hamilton, op. cit., p. 58.

[17] Cfr. I. Kant, "¿Qué es la Ilustración?", en Filosofía de la historia, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2002.

[18] J. Derrida, Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad, Madrid, Tecnos, 1997, p. 60 y sig.

[19] C. Spivak, "¿Puede hablar el subalterno?", Revista Colombiana de Antropología, vol. 39 (enero-diciembre, 2003), p. 338 y sig.

[20] Véase la curiosa traducción (autorizada por Spivak) de un fragmento del mismo texto, pero esta vez en femenino: "¿Puede hablar la subalterna?", Asparkía XIII, 2002, p. 207-208: "Entre el patriarcado y el imperialismo, y los procesos de constitución de sujetos y formación de objetos, termina por desaparecer la figura de la mujer, si bien no hasta quedar reducida a una insignificancia originaria, sino a ese violento vaivén del que emerge la descentrada representación de la 'mujer tercermundista' que se halla atrapada

entre la tradición y la modernización, el culturalismo y el desarrollo”.

[21] Véase mi libro Charles Taylor. Hermenéutica, ética y política, México, Gedisa, 2016, pp. 401-414.

[22] Hamilton, op. cit., p. xvii.

[23] Ibid., p. xxiii.

[24] Véanse: A. Badiou, Manifiesto por la filosofía, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p. 13-19. Véase también su Philosophy for militants, Londres, Verso, 2012.

[25] No es casual que el hijo de Elizabeth Costello se llame John, como el mismo John M. Coetzee. Como veremos, existe una relación directa entre las palabras del personaje y del autor, tanto que se puede sostener que es, como el personaje de Diario de un mal año, John C., su alter ego y su seudónimo, en un sentido kierkergaardiano. Volveremos sobre esto.

[26] Véase: G. Deleuze, Derrames. Entre capitalismo y esquizofrenia, Buenos Aires, Cactus, 2005, Lecciones 1 y 2, pp. 19-48.

[27] Véanse los Reconocimientos en la versión original de Elizabeth Costello, Penguin Books, p. 33.

[28] M. Funk y R. Palm, “Irony and Belief in Elizabeth Costello”, en A. Leist y P. Singer (eds.), J. M. Coetzee and Ethics, cit., p. 338: “Así, en tanto que la presentación de las conferencias en su forma narrativa puede contribuir a una función defensiva, esto difícilmente puede ser considerado como su única función. Reducir la narrativa de Elizabeth Costello a una suerte de novela ideológica à clef, sería una sobre simplificación. Tratar la presentación de las conferencias de Costello en su forma narrativa simplemente como vehículo de expresión de las propias posiciones de Coetzee, es ignorar la complejidad del modo en que las perspectivas de Costello son presentadas”.

[29] S. Mulhall, The Wounded Animal. J. M. Coetzee & the difficulty of reality in literature & philosophy, Princeton University Press, 2009, p. 223: “[En las lecciones] debemos creer, primero, que la ficción de Coetzee no es un ejercicio de enseñanza o sermoneo, sino que quiere mostrar el enclavamiento de las ideas y los argumentos en la realidad, y segundo, que debemos creer en Costello más

que en Coetzee”.

[30] Derrida y Dufourmantelle, op. cit., pp. 15-30.

[31] Cfr. M. Foucault, La verdad y las formas jurídicas, México, Gedisa, 1988, p. 37 y sig.

[32] W. Benjamin, “Tesis sobre filosofía de la historia”, en Ensayos, t. I, Madrid, Editora Nacional, 2002, pp. 113-114.

[33] Cfr. S. Žižek, Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales, Buenos Aires, Paidós, 2009, cap. I.

[34] Cfr. U. Eco, “La poética de la obra abierta” en Obra abierta, Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1992, pp. 71-104.

[35] Cfr. P. Lazo, La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura, cit., pp. 256-264.

[36] Con una intención distorsionante hecha al propósito, Coetzee escribe “segretaria” con “g”, en italiano, siendo antecedida de “el señor”, en castellano, para indicar que en el lenguaje hay un desajuste estructural, debido al cual pierde su pretendida autoridad única. Volveremos sobre esto.

[37] G. Deleuze, Lógica del sentido, México, Planeta-Agostini, 1994, p. 50 y sig.

[38] Por ejemplo en la crítica que hace Walter Benjamin de la violencia, y su “alternativa” a la “violencia mítica” mediante la que llama “violencia divina”. Cfr. W. Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, Iluminaciones IV, Madrid, Taurus, 1991.

[39] Th. Adorno, “La crítica de la cultura y la sociedad”, en Crítica cultural y sociedad, Madrid, Sarpe, 1984, p. 224: “Lo que hace el crítico cultural, gracias a la diferencia o distancia que se coloca del mal y del desorden imperantes, le permite pasar teoréticamente por encima de éstos, aunque a menudo no consiga sino quedarse detrás de ellos. Lo que hace el crítico cultural es articular la diferencia o distancia en el mismo dispositivo cultural que pretendía superar […]. El crítico cultural convierte en privilegio suyo esa aristocrática distinción de la cultura, pero destruye su legitimación al cooperar con ella en calidad de chinche pagada y honrada”.

[40] Ibid., p. 246.

[41] J. Lear, “Ethical thought and the problem of communication. A strategy for reading Diary of a Bad Year”, en A. Leist y P. Singer, Philosophical Perspectives on Literature, Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 68.

[42] Ibid., p. 67.

[43] Lear, op. cit., p. 69.

[44] J. Geertsema, “Diary of a Bad Year”, en T. Mehigan, A companion to the Works of J. M. Coetzee, cit., p. 209.

[45] Ibid., p. 216. El texto de M. Bajtín sobre el que trabaja Geertsema es “Epic and Novel”, en The Dialogic Imagination: Four Essays, Austin, University of Texas Press, 1981.

[46] Ibid., p. 214.

[47] En su seminario sobre La bestia y el soberano, Derrida refiere explícitamente a tres novelas de Coetzee como estrategias de lectura deconstructiva sobre los conceptos anquilosados del autor, de los animales y del soberano. Véase: J. Derrida, Seminario La bestia y el soberano, II, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 74 y sig.

[48] J. M. Coetzee, “Erasmo: locura y rivalidad”, en Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar, cit., pp. 109-131.

[49] Ibid., p. 112: “La denuncia por parte de Foucault de la denuncia de la locura por la razón se realiza, por lo tanto, en nombre de un conocimiento de sí más completo que el que posee la razón. Foucault trata de poner de manifiesto que la oposición de la razón a la locura es una oposición meramente política, es decir, una oposición de rivales situados en el mismo plano, uno de los cuales ha reprimido y silenciado a otro”.

[50] Geertsema, op. cit., p. 214.

[51] J. M. Coetzee, “Los daños de la pornografía: Catherine MacKinnon”, en Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar, cit., pp. 84-108.

[52] Geertsema, op. cit., p. 215.

[53] J. M. Coetzee, Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar, cit., p. 25.

[54] I. Berlin, Dos conceptos de libertad y otros escritos, Madrid, Alianza, 2005, cap. 1.

[55] J. M. Coetzee, Contra la censura…, cit., p. 26.

[56] Ibid.

[57] G. Deleuze, Lógica del sentido, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, pp. 255 y sig.

[58] Ibid., p. 259.

[59] Ibid., p. 264.

[60] G. Deleuze, Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia, Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 34. La obra de Artaud a la que hace referencia aquí Deleuze es Heliogábalo o el anarquista coronado, Buenos Aires, Argonauta, 1972.

CAPÍTULO IV

Resistencia y literatura

I. EL INTERSTICIO LINGÜÍSTICO ENTRE AUTORIDAD Y PODER

> …por lo general, aquellos a los que hemos maltratado son precisamente quienes más concitan nuestro odio, y lo que deseamos es perderlos de vista. El corazón del hombre es una selva oscura, como reza uno de los dichos que tienen en el Brasil.
>
> Susan Barton (F, 12)

Entre la voz de autoridad del autor y el mutismo de quien lo escucha y acata, existe un intersticio que abre la posibilidad de resistirse a esta autoridad y su nombre. Coetzee ha escrito una novela en la que Robinson Crusoe ha perdido el nombre. También Daniel Defoe. Parece que ha ocurrido un simple error, una omisión de una o dos letras: Cruso y Foe. Pero en este ligero cambio se juega una inversión completa de lo que han significado estos nombres, de toda su parentela conceptual e imaginativa, y de aquello que soportan para nuestra mentalidad occidental.

La historia contada en Foe atenta contra la carga tradicional y mítica de estos personajes, del personaje-escritor en que se ha convertido Daniel Defoe y del personaje Robinson Crusoe de las aventuras del hombre que conquista su mundo y lo domina. Foe no es el remedo de Defoe, su caricatura, sino su destrucción como personaje mítico, la destrucción de aquel que narra para colonizar o para justificar la colonia. Y Cruso no es una variación entretenida más, una saga aventurera más de Crusoe, sino la inversión de la imaginería de su aventura que resulta en la no-aventura, en el aislamiento fatídico en donde la isla lo vence aun cuando él cree dominarla. Viernes, por su lado, no aparece en Foe ni como el

salvaje esclavizado y fiel a su amo ni como el compañero fraternal de quien alguna vez fue su amo y que con el tiempo lo ve como su igual; estas dos versiones de la historia original y de sus variaciones a lo largo de tres siglos aparecen de forma retorcida hasta hacerse irreconocibles en la historia que Coetzee quiere contar. Aquí Viernes es un personaje incomprensible, no catalogable, por sus reacciones entre caprichosas y autómatas, atrapado en un estadio intermedio entre la esclavitud y la libertad, entre la incapacidad de hablar y la paradojal potencialidad de decirlo todo desde su mutismo. Además, en la isla ha aparecido un tercero que lo complica todo: una mujer que ha naufragado en sus costas resultará ser el nudo del rechazo a la tradición literaria de Robinson Crusoe y su significación cultural en cuanto aventura de conquista. ¿Qué sentido tienen estas inversiones y retorsiones de la historia original y sus sagas canónigas? ¿Cómo se relacionan con una crítica ético-política del colonialismo y la resistencia que puede oponérsele?

Estas preguntas obligan a una lectura oblicua de la novela de Coetzee. En ella hay cuatro momentos, cuatro rumbos de orientación que requieren leerse desde la sutileza de una interpretación sesgada por la reflexión de sus (posibles) repercusiones como disparador de la acción de resistencia.

El primer rumbo de orientación es el que parece apegarse más a la versión clásica: Cruso ha naufragado en la isla desierta y ha vivido ahí por quince años en compañía de Viernes, su único súbdito mudo, a quien han amputado la lengua. En ese momento naufraga en sus costas Susan Barton, una mujer que viajaba en busca de su hija, posiblemente secuestrada; después de fracasar en su intento, regresaba en un barco rumbo a Inglaterra y, tras el amotinamiento de la tripulación, es dejada a la deriva en un endeble bote junto con el cuerpo del capitán asesinado. Tras las primeras escenas en donde esta mujer intenta integrarse al orden rutinario de la isla en el pequeño imperio de Cruso, pone en tela de juicio su sentido y alcance al cuestionar constantemente las decisiones y rutinas que le dan orden a la isla: le parece que a Viernes se le podría enseñar algún tipo de lenguaje no verbal y no sólo utilizarlo como esclavo; rompe con la abstinencia forzada de Cruso al tener relaciones con él (por una sola vez, hay que adelantar, y nada placenteras); le parece inútil el trabajo de desbrozar la tierra para preparar una siembra que nunca será posible, labor que ha entretenido a amo y esclavo por años. Esta constante alteración del orden insular lleva curiosamente a una reduplicación del aislamiento de los tres personajes que, al momento en que son rescatados por un barco, ya no se dirigían la palabra en lo absoluto. Cada uno era su propia isla desierta, perdidos en un solipsismo de

náufragos del otro.

El segundo rumbo de orientación es el relato de Susan Barton de regreso en Inglaterra, pidiéndole al autor Foe que escriba la historia de la isla en sus verdaderos términos, no en los términos ficcionales que le darían un aire literario atractivo, pero lleno de mentiras. Un buen día Foe desaparece, ella presume que se está escondiendo de sus acreedores (la referencia a la biografía del verdadero Daniel Defoe se deja entrever aquí). Entonces ella se dedica a escribir unas memorias con los detalles de la historia en tanto aparece. En el curso de este trabajo ocupa la casa abandonada de Foe con Viernes, y se esfuerza en enseñarle algún recurso de lenguaje para que le ayude a recordar los sucesos vividos en la isla. Repentinamente, aparece una joven que afirma ser su hija desaparecida, que dice llamarse justo como ella, Susan Barton, y que declara además conocer su historia, incluido el tiempo en la isla, pero la verdadera Susan Barton no la reconoce, y sospecha que ha sido enviada por Foe para espiarla. Entonces la lleva al bosque y la hace extraviarse, después de lo cual ella toma un barco hacia Bristol con la intención de dejar a Viernes en un barco rumbo a África y liberarlo así de todo estado de esclavitud. Al no encontrar un capitán de barco confiable (sospecha que todos con los que habló quieren revender a Viernes en el mercado de esclavos), regresan a Londres, desmoralizada ella, Viernes aparentemente sin percatarse de lo que pasa, extraviado en su mutismo.

La tercera y cuarta secciones son propiamente los rumbos de orientación metanarrativos en donde Coetzee pone en juego tácticas escriturales originales: Susan encuentra finalmente a Foe en una casa de las afueras de Londres, quien efectivamente estaba escondido de sus acreedores. Tras una breve escena en donde reaparece la chica que quiere pasar por su hija, Foe y Susan Barton tienen largos debates sobre el sentido de escribir una historia, sobre quién debe escribirla y los destinatarios adecuados, sobre la condición de todo contar: el silencio y saber escuchar ese silencio, que es la palabra negada pero paradójicamente presente de Viernes mudo, mutilado. Tras estos debates, Susan y Foe finalmente tienen un encuentro sexual desapasionado, mientras Viernes juega con los instrumentos de escritura de Foe, toma pluma y tintero y dibuja garabatos ilegibles, se pone la peluca blanca de Foe y mantiene un juego que puede interpretarse como simple mímica simiesca o como un intento fallido por adoptar el papel del escritor que se rehúsa a escribir. En los cuadros finales de la novela se ofrecen, de forma intencional, escenas no conclusivas, escenas experimentales que dejan al lector con el compromiso de co-crear un eslabón siempre abierto con lo ocurrido: en un primer cuadro, un narrador no

identificado entra en la casa de Daniel Defoe, sube por la escalera y encuentra a una chica acurrucada en ella, escondiendo el rostro, y en la habitación superior, los cadáveres de una pareja (presumiblemente Susan y Foe) en la cama; en un rincón de la alcoba está Viernes, al parecer moribundo, recargado sobre su espalda en una pared. El narrador toma su débil pulso del cuello y pega el oído a su boca, de la que emanan los ruidos más recónditos de la isla: al final ha hablado, pero sin palabras. En un segundo cuadro se repite la escena, pero el narrador encuentra ahora a la pareja viva en la cama, mirándose a los ojos, en silencio, y un manuscrito sobre el escritorio con las palabras que abren la novela, dichas por la Susan náufraga, "Al final me sentí incapaz de seguir remando", que aparecen con la dedicatoria "Estimado Sr. Foe". Como en un sueño o una alucinación, el narrador desciende a un espacio bajo el agua donde encuentra el barco hundido, y en el camarote principal se encuentra con los cuerpos de Susan Barton, el capitán y Viernes, hinchados y pútridos. De la boca de Viernes emana una corriente pesada e interminable, pero plena de los significados de la isla. Ha hablado sin palabras por segunda vez, ahora muerto.

Esta extraña trama experimental no está descargada, insisto, de consecuencias críticas de alcance ético-político. El poscolonialismo de la novela, su resistencia y su crítica al despliegue del Imperio (tal como es descrito al final de Esperando a los bárbaros) se encuentra, como explica Helen Tiffin, en el recurso de tomar una novela clásicamente británica, en donde están reflejados los cánones literarios y de la vida cultural entera del mundo colonial, en este caso Robinson Crusoe de Daniel Defoe, y subvertir sus personajes en la forma de la inconformidad con el mundo de valores y usos del mundo que representan. Pone así al descubierto sus supuestos de mentalidad de conquista, de la esclavitud como forma de producción normalizada, de superioridad racial del hombre blanco y el uso del lenguaje como grillete de sometimiento, incluso, desde la perspectiva de la crítica feminista, expone los supuestos de superioridad genérica del hombre sobre la mujer (que tendrían su correspondencia en la relación del mundo conquistador viril —Europa, Estados Unidos— con el mundo conquistado femenino —África, Latinoamérica—). De esta forma el texto poscolonial logra una "intervención", dice Tiffin, en la continuidad del texto clásico colonialista y lo combate desde dentro.[1]

También se logra, puedo agregar, y he aquí la tesis central que estoy sosteniendo, que esta "intervención" se extienda al mundo cultural en el que el texto de la novela poscolonial aparece. Se consigue pues que se extienda a la conciencia del lector como una especie de molestia, de inconformidad callada con el estado de

cosas de una mentalidad aún vigente en el neocolonialismo de hoy. Se interviene el texto en la forma de la literatura, con los recursos literarios de la intertextualidad y la metaficción teorizante, recursos que sabe explotar Coetzee con verdadera maestría. Pero también se interviene el estado de cosas social que lo origina y en el cual descansa como en un trasfondo significativo, que así entra en el compromiso de su propia resignificación radical; digamos, entra en el juego de su propia resemantización. La intertextualidad como recurso literario entre el discurso colonial de la novela original y la novela poscolonial que retoma sus contenidos simbólicos para subvertirlos, no es, pues, sólo un juego literario inventivo y original, y por ello simplemente deleitoso estéticamente, fruitivo. Además de cumplir esta función estética o bien, más precisamente, en el medio de esta función estética, tiene consecuencias en el mundo de la vida del lector. Éste es un ejemplo más que supera la crítica más o menos extendida acerca de que el discurso literario no tiene consecuencias fácticas en "el mundo de la vida" más allá de su invención ficcional.

En otro lugar he revisado la serie de argumentaciones que ofrece Habermas contra la pretensión de algunos pensadores posestructuralistas de borrar los límites discursivos de la filosofía con los de la literatura, defendiendo principalmente que el discurso crítico filosófico se extendería en sus consecuencias hacia las acciones demandadas por las condiciones histórico materiales en que surge, no así el discurso de la literatura, que no puede rebasar la intención imaginativa que según él lo restringe porque no puede, en palabras de Habermas, "gobernar el horizonte ontológico de expectativas de sus lectores". [2] Ésta es la postura que se puede criticar buscando precisamente las modificaciones del "horizonte ontológico" de los lectores de la literatura de Coetzee en el modo de disparadores de su acción, inevitables como rasgos de comprensión de este tipo de literatura, aunque condicionados en su pasaje a la acción por un tipo de reflexión ulterior que engarza con una resistencia organizada. Esto es lo que veremos en seguida.

***

Respecto a la función de "disparador de la acción" que puede defenderse en la literatura de Coetzee, pueden apuntarse los desacuerdos por parte de los críticos

acerca de su compromiso directo con la Sudáfrica post-Apartheid, con los compromisos de reconstrucción democrática tras la desintegración del gobierno nacionalista en 1994 y la penosa intención de reencuentro entre la mayoría negra y la minoría blanca en el establecimiento de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación en 1995. Como actores de este debate, aparecen los críticos literarios que acusan a Coetzee de tener una posición blanda, poco comprometida políticamente e incluso pesimista con respecto del futuro político de su país de nacimiento luego del Apartheid (los escritores sudafricanos Nadine Gordimer, Maureen Nicholson y Athol Fugard, entre otros), por un lado, y por otro, aquellos críticos que enfatizan las propias palabras de Coetzee en los distintos discursos de recepción de premios literarios, entre los que destaca el del premio Nobel en 2003, en los que se enfatiza justamente su labor de compromiso social de posguerra y de su "alta moral" en cuanto a su posición frente a la situación social en Sudáfrica.

Como ejemplo central de estas diferencias puede ponerse la aparición de Foe en 1986, la quinta novela de Coetzee, después del éxito inmediato y rotundo de cuatro novelas que abordaban directamente el tema del colonizador y el colonizado, y eran en gran medida el espejo de la barbarie de la guerra y su mentalidad estratégica que puede llegar a una obsesividad desquiciada (Tierras de poniente), o bien el espejo de la exclusión como sistema y la enraizada soledad a que conduce (En medio de ninguna parte y Vida y época de Michel K), y del temor/odio al extraño, al diferente, cuando el Imperio como poder único se ha impuesto y lo ve como un peligro (Esperando a los bárbaros). Para sorpresa de los críticos, Foe aborda estos temas explícitamente sociales y políticos de manera alegórica, oblicua, dando un largo rodeo por consideraciones —que se han dado por llamar "metaficcionales" o "metaliterarias"— sobre la naturaleza de la escritura y el lugar que ocupan el autor y los lectores, incluso poniendo como tema central la obligación de decir la verdad en la narración y señalar como una mácula literaria el estilo ficcional de la novela naciente en el siglo XVIII de Daniel Defoe como representante de la tradición del género novelístico entero. Foe emprende ejercicios literarios experimentales (algunos los han llamado "posmodernos" por no encontrar una etiqueta mejor) a los que no estaban acostumbrados los lectores de Coetzee: el diálogo entre los personajes y su autor; la autorreflexión de los personajes sobre su lugar en la historia, sobre su destino, que por lo demás queda abierto, rompiendo así explícitamente con la idea de novela clásica —introducción, drama, peripecia o vuelta inesperada de los acontecimientos, desenlace—; la referencia intertextual con otras obras del mismo Defoe y de otros autores clásicos como Dante, historias anidando en

historias de forma laberíntica y destinadas al lector versado, a un lector culto conocedor de las escuelas literarias y sus referencias especializadas. Frente a este cambio radical de estilo y de tema novelístico, no es extraño que muchos críticos reaccionaran violentamente, acusando a Coetzee de haber traicionado su vocación social de delación de las injusticias y la violencia de su momento y su circunstancia, incluso señalando, como lo hace Maureen Nicholson, una "falta de valentía y convicción" y un refugiarse en una "narrativa radicalmente interiorizada, autorreflexiva", que huye, haciendo uso de juegos literarios experimentales, de los verdaderos compromisos y "fuerza social" de la literatura de Coetzee, al tiempo que se minimizan, como agrega Michael Vaughan por los mismos años, los factores materiales reales de "opresión y lucha en la Sudáfrica contemporánea".[3] El veredicto sobre Foe por parte de estos jueces fue, pues, de rotunda culpabilidad.

Esta disparidad de opiniones nos coloca precisamente en el punto a destacar: la obra literaria de Coetzee no podría comprometerse social y políticamente de manera tan abierta a costa de convertirse en otra cosa que no sería literatura, sino ideología, preceptiva moral o discurso político. Pues en efecto, frente a estas lapidarias opiniones sobre el compromiso inesquivable de un autor de hablar de su momento social y los problemas políticos y de violencia que lo aquejan, e incluso la acusación de cobardía y algo así como complicidad o contubernio con el estado de injusticia y opresión debido a la osadía de innovar en el estilo y tema, no podemos pensar más que dos cosas: o bien la estupidez se ha encumbrado hasta convertirse en referencia crítica compartida, o bien se ha confundido la experiencia estética de creación literaria con su supuesta obligación de delación de conflictos sociales y su encauzamiento hacia su solución (ésta es la posición de inspiración marxista que liga la función de la literatura con el compromiso de des-enajenación social y lucha por la revolución, por ejemplo en la clásica posición del marxismo-leninismo de escuela de la que hemos hablado antes o, de manera práctica histórica, en las prohibiciones de novelas consideradas "contra revolucionarias" —la de Reinaldo Arenas es un caso— en el régimen castrista de Cuba). Pero una y otra cosa es rayar en las confusiones de la literatura con su ideologización.

Por esto vengo sosteniendo que Coetzee se detiene antes de estos momentos ideológicos, no obstante que puede llevar a una acción comprometida con su entorno ético y político. Esta posibilidad, esta sugerencia de acción, es a lo que puede llamársele disparador de la acción. La palabra sugerencia puede hacer pensar en una simple indicación que puede seguirse o no, una recomendación o

consejo cuyo seguimiento queda a la buena disposición de quien la escucha, y que por tanto es débil en su función dentro del texto narrativo. Pero cuando hablamos de sugerencia de acción en la literatura de Coetzee estamos más bien indicando un aspecto enfático de su función, una potencialidad de acción que se aloja en un carácter vigoroso de las descripciones narrativas y de las reflexiones ético-políticas entreveradas con esas descripciones densas. Este carácter vigoroso de la narrativa no puede simplemente interpretarse como un buen consejo que pueda seguirse o no. Tampoco tiene el carácter de un mandato moral inesquivable por su extensión universal, de un imperativo, para decirlo con Kant. Se encuentra en una zona intermedia entre una y otra cosa. Teniendo la obligatoriedad del seguimiento de una ley moral en cuanto conciencia interna que asume su deber, como había dicho Kant, no puede universalizarse formalmente, esto es, no puede elevarse por encima de la concreción de los hechos en que se despliega esa narrativa y, aún más importante, no puede elevarse de la condición concreta de los hechos frente a los cuales el lector está impelido a actuar, como sí lo haría en su principio formal el imperativo. Para Kant y los kantianos ortodoxos, el carácter fuerte de esta narrativa se quedaría un nivel por debajo del imperativo de la razón pura práctica, al nivel de una máxima, y por tanto no tendría carácter de mandato puro moral, adolecería de la falta de apego a la ley moral que buscaba Kant como referencia última de una acción verdaderamente incondicionada, no utilitaria en ningún sentido, personal o político-social. La narrativa de Coetzee está entre el universalismo formalista puro de la moral del que se deducen los imperativos y el relativismo ético de la mera recomendación moralista generalizante que funciona caso por caso, del que se inducen las máximas. Pero este lugar intermedio no es un defecto, es justo su virtud, su fuerza. No se pierde en la abstracción del formalismo deontológico puro y por tanto vacío (ésta es la acusación de Hegel a Kant a propósito del escaso alcance de concreción sustantiva de los mandatos morales de la razón pura, de la Möralitat, y la apuesta por la Sittlichkeit en su lugar), ni en la recomendación moralista contextualista de un relativismo que está encadenado a los hechos en su particularidad y no puede elevarse ni un centímetro de ésta. La virtud de este espacio intermedio de la narrativa de Coetzee consiste en que, partiendo de descripciones densas de contextos político-sociales concretos —un par de ejemplos: la persecución del diferente porque es diferente en Esperando a los bárbaros; los campos de “re-educación”, que al mismo tiempo son campos de detención militar en medio de la guerra en Vida y época de Michel K— aporta la sugerencia de acción que puede universalizarse a cualquier contexto en el que estén presentes las condiciones de injusticia y opresión que se están delatando, interpretando los casos concretos como la encarnación particular de tal

universalidad de una condición humana, es decir, de forma inmanente y no trascendentalizante. Una acción anida en la narrativa, espera dispararse en el momento en que el lector pone en juego sus propias condiciones político-sociales y “jala el gatillo” desde ellas.

En su aspecto político se ve más claramente cuál es esta acción que espera el momento de ser disparada. Desde el lugar intermedio de una moral formalista vacía y un relativismo ético diseminado en infinidad de particularidades, la narrativa de Coetzee se convierte en sugerencia de acción de “resistencia intersticial” universalizable, pues no es, por otra parte, ni el mandato de enfrentamiento abierto al sistema de poder mediante acciones de violencia, lo que entendemos por revolución en el imaginario social, ni escape estetizante del mundo que requiere una acción de disidencia mediante meras fugas catárticas de “resistencia cíclica”.

Tim Mehigan ha apuntado una perspicaz estrategia de lectura frente a la ambivalencia, esencial de la literatura del sudafricano, que podríamos llamar “ficcional/práctica”: su crítica literaria complementa su obra de ficción, son dos caras, dice, de una misma preocupación ético-política que le da unidad a su obra. [4] En el mismo sentido, David Attwell conecta a Coetzee con la famosa tesis de la Escuela de Fráncfort sobre la referencia “oblicua” de la literatura a la realidad, oblicuidad que se expresa en su metaforicidad esencial, que es lo que preserva la “función estética” de la literatura al tiempo que se posiciona efectivamente en esa realidad.[5] Lo que indican estas lecturas es justamente la virtualidad de respuesta ético-política de la literatura de Coetzee, de forma contestataria y sin embargo no frontal, sino tácticamente reticente y delatora, esto es, lo que venimos entendiendo por “resistencia intersticial”.

Desde esta perspectiva social de crítica ético-política a la mentalidad colonialista, imperialista, y la resistencia que puede oponérsele, me parece que las pesquisas sobre Foe van bien encaminadas cuando se trasciende la anécdota de la mera “robinsonada”. La “robinsonada” es el juego de imaginería de las astucias aventureras de un hombre que se las arregla para sobrevivir por sí mismo, contra su destino y su soledad, contra la Isla como categoría conceptual de aventura y prueba, haciendo de Viernes su esclavo, aún en las versiones que lo ven de forma más “humanitaria” como un compañero de la aventura cada vez más civilizado. En esta “robinsonada” se puede contar también al mismo Daniel Defoe y su texto clásico de 1719, La vida y las extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinero, de York, pues ha sido tragado por la

tradición de interpretación literaria que él mismo inauguró y que en la conciencia colectiva aparece de forma mitificada, con una significación ya resuelta, la propia del “hombre de aventuras” o del “hombre de empresa de conquista” que vence todos los obstáculos y se impone a su mundo denodadamente, con valor y astucia. Es lo que apunta Coetzee en la introducción que hace de este texto: “Tras haber aspirado a pertenecer a la historia, se ha encontrado inmerso en la esfera del mito”.[6] La alegoría de Robinson Crusoe es la del mito del poder de un yo cultural sobre otro, que forzosamente tiene que aparecer como más débil, peligroso (salvaje, caníbal) o ignorante, como un “obstáculo” más a vencer, o un instrumento más a utilizar en la empresa de conquista. Por esto refrenda Coetzee:

Robinson Crusoe es propaganda indisimulada de la difusión del poder mercantil británico en el Nuevo Mundo y del establecimiento de las nuevas colonias británicas. En cuanto a los pueblos nativos de las Américas y al obstáculo que representan, lo único que hay que decir es que Defoe elige representarlos como caníbales, de acuerdo con lo cual Crusoe les dispensa un tratamiento salvaje.[7]

De nada sirve, agrega Coetzee, que el Crusoe de Defoe tenga buen corazón y con un “paternalismo autocomplaciente” le permita de vez en vez hablar a Viernes sobre asuntos de “sentido común”. De nada sirve, incluso, que Defoe haga entrar como recurso reflexivo la posibilidad de que “los salvajes” hayan sido creados por Dios en un tiempo distinto que los hombres civilizados, y así encontrar una explicación, que al mismo tiempo es una justificación y una aprobación, de su atraso cultural y sus costumbres bárbaras. La “robinsonada” no se suspende con esta hipótesis de la doble creación, pues la palabra la sigue teniendo el amo que interpreta y condesciende con ese otro estilo de vida propio de niños que hay que guiar, de salvajes que hay que civilizar, de bárbaros que hay que exterminar. Pero sobre todo, como dice Coetzee, porque esta hipótesis es el “disfraz antropológico de la teoría de la poligénesis”, que fue muy útil para clasificar grupos humanos en inferiores y superiores y sostener así un “racismo científico”.[8] Incluso la función de autor de Defoe, que hace hablar a sus personajes como un ventrílocuo, como dice Coetzee, extendiendo en realidad en sus voces un largo testimonio de un yo narrador que no se pone en riesgo nunca, es otro de los recursos para prolongar la “robinsonada” de ese yo autocentrado y conquistador.

En Foe, en cambio, se trasciende la “robinsonada” percibiendo algo más universal, algo perturbador que está involucrado en ese aislamiento forzado en la isla desierta y las aventuras de fortaleza de ánimo y vencimiento de los obstáculos de conquista: cuando aparece Viernes, se percibe la posibilidad perturbadora, también muy real y más frecuente de lo que quisiéramos, de estacionarse en una cosificación del otro sin ascensión dialéctica hacia un “nosotros” (en este sentido, el resultado del experimento literario de Coetzee es antihegeliano). Se trata de la posibilidad atroz de negarle la voz y la mirada-conciencia (dicho en los tonos de la abandonada fenomenología de Sartre, que para el caso es completamente vigente) cuando se le amputa la lengua a Viernes, y todos los intentos por dotarlo de alguna clase de “voz” —los colonialistas y los no colonialistas— fallan porque se trata no sólo de un problema gnoseológico de aprendizaje, o de un problema social de imperialismo, no sólo eso (aunque también eso, por supuesto), sino se trata además del problema más universal de una exclusión de tal magnitud que parece no tener remedio ya y que ha alterado la configuración óntica de ese ser excluido como tal.

En este sentido, se abre también la posibilidad efectiva, por un lado, de ir contra corriente de las explicaciones de la naturaleza humana que han decidido de antemano que el hombre tiene que ser un zoon politikon, y que no puede ser de otra manera; incluso, con Hegel, pensar que este ser político necesariamente se gana en un proceso dialéctico que deja atrás formas de aislamiento, o de lucha y oposición, que no son “humanas” en el pleno sentido propiamente ontológico. Aquí, con Foe, se prueba lo contrario, se prueba que efectivamente puede haber un régimen anómalo de lo humano en el que los sujetos se deciden por la no relación con otros, y no por ello esta decisión deja de ser una posibilidad humana. Claro, con esto lo supuesto acerca de qué ha de ser lo humano queda en entredicho, pues ya no puede atender a la idea romántica de su cumplimiento en la hermandad universal y la realización de las potencias de libertad, racionalidad, imaginación y una vida equilibrada en sociedad, en su plenitud. Lo humano es también la falta de plenitud de Viernes atrapado entre su mutismo y su aleccionamiento fallido del lenguaje, entre su condición de esclavo por costumbre y de nuevo hombre libre que no llega a comprender qué es la libertad, entre el cercenamiento de su lengua y su castración, que lo inhabilitan en el habla y en el sexo, y la historia que podría contar, impedida, que paradójicamente contiene una semilla que nunca dará fruto.

Este desafío para las antropologías filosóficas que se ponen como plataforma única de entendimiento de lo humano, se hace más evidente en Foe con la

introducción de una tercera voz femenina que intenta dialogar con Robinson Cruso y con Viernes, que intenta vencer las rutinas propias del aislamiento insular en que se encontraban estos dos, y la locura del poder extendido del reino unipersonal del nuevo Robinson Cruso, con un solo súbdito mudo. El enfrentamiento con esta tercera voz es el terreno de la verdadera triada del Yo, su otro y el otro Otro —la mujer, el elemento femenino perturbador de ese orden masculino ontológico (ya Platón hablaba de la "virilidad" necesaria para pensar las cuestiones del ser, dialéctica masculina por excelencia)—. Esta triada, pensada sólo desde la perspectiva del Robinson Cruso de Coetzee, no es dialéctica en el sentido hegeliano, no lleva a un momento más alto y perfeccionado de las oposiciones en donde éstas se superan. Más bien, su interpretación puede inspirarse en el juego levinasiano-derridiano que establece una distinción entre el Yo logocéntrico (Cruso y su mentalidad colonialista y masculina), el otro como su diferencia domesticada y generada desde su mismo centro, es decir, la otredad hegeliana que siempre regresa al centro del yo (Viernes esclavo, acatador de la Ley del Logos), y el Otro como otro de la diferencia (o diferancia con "a", como la pone Derrida para distinguirla de la diferencia controlable y predictible desde el yo), insubordinable y no subsumible como alteridad radical [Susan Barton, que rompe con el esquema categorial de la isla de forma abrupta, no calculada ni calculable por la previsibilidad de la racionalidad del orden que (se) ha (auto)impuesto el colonizador Cruso].

Susan Barton, esta encarnación de la diferencia no controlable, se encuentra en un extraño predicamento. Tres aristas le complican la vida: uno, construye discursos interminables buscando la palabra del Viernes mudo, dos, pretende convencer a una chica de su mismo nombre, que se ha empeñado en que ella es su madre, de que no lo es, que de hecho no la conoce, y, tres, escribe largas cartas a un desaparecido Daniel Foe, mientras ocupa su casa y pretende usurpar su oficio de escritor.

Respecto de la tercera arista del monólogo que se ha venido inventando, ella misma toma pluma y tintero y comienza a escribir la historia de la Isla en el lugar de Foe da cuenta de su encuentro con Cruso y Viernes, de su extraña rutina a la espera de la inspiración que abra el sentido de su historia. El escritor se ha ido, y alguien tiene que hacer su trabajo, alguien ha de ocupar su lugar. ¿Qué significa esta usurpación? ¿Cuál es el sentido de ese lugar ausente del que narra y al narrar dispone, es decir, ordena el mundo de su narración al tiempo que, subrepticiamente, dispone el mundo del imaginario del lector y su acción? ¿A qué acciones, pues, invita este juego literario de usurpación de aquél que dispone

y ordena como narrador? Por una parte, como indica Chris Prentice (haciendo eco de otros tantos críticos literarios de la obra de Coetzee), tiene que ver con el cuestionamiento de la función de autoridad en la narración, de su canonicidad e institucionalización,[9] pues Coetzee, entre la multiplicidad de argumentos que ventila en la novela sobre quién escribe y por qué debe escribir, termina con la idea de que la historia entera debía de haberla contado Viernes, el personaje mudo, que hundido en el barco, emana de su boca, en la forma de una corriente marina muerta, el sentido de la historia que nunca contó, como en un sueño nebuloso o una alucinación incomprensible.

Pero no sólo se cuestiona la autoridad del narrador, sino el para qué contar en la forma en que se ha hecho, en la forma de la invención de los hechos que no se apega a la verdad, es decir, la forma de la ficcionalidad de la novela (y la cultura) colonialista. En este sentido Susan Barton le exige una y otra vez a Foe que, al retomar su historia en la isla, deberá de hablar sobre las verdaderas aventuras ocurridas en ella, sin agregar recursos literarios que traicionen esas verdades (la introducción de caníbales o piratas, como lo hace Defoe en la versión original y como se ha hecho en las distintas sagas de ronbinsonadas posteriores). Esta verdades defendidas tienen que ver, más allá de la discusión estrictamente literaria o metaliteraria, con las voces silenciadas o anuladas de aquél que se conquista, de aquellos que representa Viernes enmudecido y castrado, los colonizados por un sistema de lengua y de poder que llamamos Occidente o el Imperio.

Entonces, como explica también Chris Prentice, la ficcionalidad de la literatura que rechaza Foe, tiene que ver, desde una perspectiva concreta, con un sujeto silenciado por la fuerza, aquél que es puesto a hablar como muñeco de ventrílocuo por el autor occidental, un sujeto marcado racialmente como inferior. Pero, desde una perspectiva más amplia, tiene que ver con el acto de silenciar la voz del Otro al que nunca se le ha dado voz, es decir, silenciar incluso la posibilidad de que pueda hablar, paradoja que se encarna en la insistencia de que Viernes debía tener la palabra, la verdad de lo acontecido, y es así más bien un “agujero en la narración”.[10] Al poner las cosas de este modo, extendiéndose a la universalidad que representa el caso concreto de Viernes, lo que se cuestiona es la “violencia epistémica”, dice Prentice, que se subtiende detrás de tales actos y permite que se prolonguen en el tiempo amparándose en una “política de la representación” de la diferencia, que sin embargo queda en entredicho al quedar ésta absorbida y dominada, nunca representada políticamente.

Es por esto que el juego triádico del yo, el otro, y el otro Otro es muy distinto si se adopta ahora la perspectiva del Viernes mudo y no de Susan Barton. Los tres personajes han sido "rescatados" de la isla y la historia se desliza hacia los intentos de Susan Barton por hacerle entender el lenguaje escrito a Viernes. Entonces ella misma es una extensión del Logos colonialista, el otro al servicio del yo, y Viernes es el otro Otro como alteridad radical que se pretende dominar. Esta es la versión con la que concluye la novela: Viernes queda atrapado en un espacio no definido entre el aprendizaje del alfabeto —una de las más efectivas estrategias de colonización—, y una caricaturización de Foe el escritor, el conquistador (el enemigo, que es el sentido doble de la palabra en inglés, con el que juega reiteradamente Coetzee), En efecto, Coetzee describe cómo Viernes se pone la toga y la peluca blanca de Foe, y danza incontroladamente al compás de su flauta, y, al final de la novela, con toga y peluca aún puestas, juega con sus instrumentos de escritura, en actitud simiesca. Su aislamiento blindado, impenetrable, se torna así insoluble.

Estos juegos del Yo, su otro y el otro Otro, suponen ser el verdadero compromiso para una racionalidad cerrada a esta tercera dimensión de otredad que no puede absorberse simplemente por el yo, y por ello distorsionan el pequeño reino insular de Cruso y su paz, su orden, su legalidad y su poder, diremos al modo levinasiano, su egotismo. Alteran la indiferencia que Cruso siente por "escapar" de la isla, de su mundo ya configurado y asegurado, justo porque ya no se puede estar en la isla cuando ese Otro radical vuelve a aparecer, tras haber cerrado las posibilidades de percibirlo siquiera, mucho menos de tomarlo en cuenta para configurar el mundo con sentido. Esta es la perspectiva que elabora Gilles Deleuze a partir de la lectura de Viernes o Los limbos del Pacífico, de Michel Tournier, lectura que coincide en su plataforma crítica con la que estamos haciendo de la versión de Coetzee, en el sentido de que ambas cuestionan el supuesto antropológico, ontológico y epistemológico del yo que se impone al otro.[11]

Para Deleuze, lo que pone en juego la novela de Tournier, diferenciándose así completamente de otras versiones de Robinson Crusoe, incluida la original de Defoe, es el proyecto de la robinsonada llevado a su verdadera condición de posibilidad: pensar los efectos de un mundo sin el otro, esto es, pensar la posibilidad de que el yo desintegre su subjetividad radicalmente, y con ella su percepción del mundo tal como está configurada por el otro, para dar paso a una configuración del mundo en donde ya no existe más "yo" y "otro" por separado, sino una mezcla del yo con su mundo de tal forma que se vuelven

indistinguibles, o en palabras de Deleuze: “El fin, el objetivo final de Robinson es la ‘deshumanización’, el encuentro de la libido con los elementos libres, el descubrimiento de una energía cósmica o de una gran Salud elemental que no puede surgir sino en la isla...”.[12]

El Robinson de Tournier es para Deleuze el caso extremo de desviación de los fines que sostienen un mundo “humano”: el trabajo y la producción, la economía y el orden de las reglamentaciones y los hábitos culturales, incluso la cordura o lo que llamamos salud mental (tal como es descrita por el psicoanálisis ortodoxo). Su comportamiento, afirma Deleuze, puede describirse como el de un perverso, en tanto se desvía de los fines que se imponen como ganancia de la civilización a la que va renunciando poco a poco, en tanto su contacto con Viernes se torna más creativo y deja de luchar contra la isla para imponerse a ella.

La tesis de Deleuze se sostiene en una novedad de interpretación de la epistemología idealista y de la ontología realista: si se define al Otro no como un individuo con el que se tiene relación, sino como condición de posibilidad de percepción del mundo, universal y trascendental (justo la función que tiene para Kant el “yo trascendental”), entonces se puede definir el mundo como la organización de objetos e ideas hecha posible por esa estructura a priori que es el Otro:

[…] el otro no es ni objeto en el campo de mi percepción, ni un sujeto que me percibe; es, en primer lugar, una estructura del campo perceptivo sin la cual este campo, en su conjunto, no funcionaría como lo hace… Así, El Otro a priori, como estructura absoluta, funda la relatividad de los otros como términos que efectúan la estructura de cada campo. Pero, ¿cuál es esta estructura? Es la de lo posible.[13]

Puede decirse, agrega Deleuze, que el Otro así considerado modela mi mundo, lo hace temible o deseable, odioso o amable, porque siempre aparece como previsibilidad de lo que ocurrirá en ese mundo, del sentido o sinsentido que tendrá para mí, esto es, como posibilidad o expresión de un mundo posible.[14]

Ahora bien, lo que describe la novela “experimental inductiva” de Tournier a partir de las experiencias internas (emocionales y conceptuales) de Robinson Crusoe en su isla, es la desaparición o desmoronamiento de esta posibilidad de percepción del mundo que se debe a la mediación del Otro, es decir, “la disolución progresiva de la estructura del Otro se nos presenta como debida a ciertas circunstancias de la isla desierta”.[15] Esta disolución progresiva de la estructura del Otro es irreversible, ha hecho pasar a Robinson por experiencias que rayan con la psicosis como desintegración de su yo, e incluso cuando llega Viernes ya no puede verlo como un otro (se ve transformado por una soledad tal que la perversión de los fines de su relación puede explicarse como la imposibilidad de asignar la función de otro a otro).[16]

Como el Robinson de Tournier, el de Coetzee también ha suspendido o alterado irremediablemente la configuración trascendental de su percepción del mundo, el Otro como estructura ha desaparecido de su horizonte. Si bien el experimento de Tournier es hacer confundir a sus personajes con la Isla en un juego de fusión de los elementos que tendría que ser salvífico, colmado de una Salud elemental al renunciar a la “humanidad”, el experimento de Coetzee se mantiene en la lucha con la isla, con un sentido de ella que no puede ser aprehendido ni estando en ella ni habiendo salido. Los personajes se empecinan en contar una historia que no aparece, y es ahí donde ocurren las discusiones, que parecen interminables, sobre el sentido de escribir. Pero aunque los personajes de Coetzee se mantienen en una lucha contra la isla, los resultados son los mismos que en el experimento de Deleuze: el trastorno fundamental del mundo cuando el Otro ha sido ocluido o ignorado.

A diferencia de la versión de Tournier, para los personajes de Coetzee la isla se revela como un anti-Paraíso: el mítico Jardín del Deseo se invierte en la condena de trabajo forzoso e inútil. Cruso y Viernes han dedicado quince años a limpiar un páramo de piedras y maleza y a establecer sus límites levantando muros hechizos de piedra, en una preparación del terreno para la siembra que nunca se hizo y que nunca llegará, al carecer de cualquier clase de semillas. En un sentido alegórico analógico, la semilla del deseo está también ausente: Cruso tiene una sola relación sexual con Susan Barton, perdiendo el interés casi de inmediato, negándola como presencia femenina efectiva y tratándola como un súbdito más de la isla. La inutilidad del trabajo se corresponde aquí a una incapacidad erótica: son dos violencias básicas —el trabajo inútil, la sexualidad impedida— que hacen triste y absurda la vida en la isla. Es por esto que puede decirse que la analogía con el mito de Sísifo es algo más que un lugar común aquí: Sísifo fue

castigado por los dioses a cargar una piedra enorme hasta lo alto de una colina, hecho lo cual la piedra rueda por la pendiente y su trabajo absurdo comienza una y otra vez, eternamente. El Cruso de Coetzee se empeña en desbrozar la tierra de su isla para plantar una semilla inexistente, levanta su reino en el absurdo. Aquí la referencia a la interpretación ya clásica de Albert Camus[17] —el esfuerzo del trabajo, el empeño de una existencia, cae en el absurdo de su repetición autómata — se puede entrelazar con la tesis deleuziana sobre la desaparición del Otro como dador de sentido y condición de posibilidad de configuración del mundo. Es en la novela de Coetzee donde estas dos líneas de interpretación se pueden enhebrar: la falta de una motivación esencial de la persistencia en el trabajo en la isla que no puede relatar Foe, que Susan Barton quisiera contar pero no sabe cómo, y que Viernes porta pero se ve imposibilitado de expresar, todo ello es síntoma de que la posibilidad de mundo que otorga el Otro, la posibilidad como categoría de mundo, ha desaparecido. Es el entorno irrespirable de la perversión de los fines, de su desviación hacia una necesidad absurda de las cosas que parece no tener salida, un entorno irrespirable de necesidad pura que ha anulado toda posibilidad.[18]

El Otro como estructura a priori de percepción del mundo ha desaparecido. Esto equivale a decir que el otro singular ya no es visto como fuente de posibilidades de encarnación de esta estructura. Podemos decir que se ha cosificado, que ya no se le ve como otro sino como instrumento o estorbo de una empresa, en el mejor de los casos, y en el peor, se le ignora, se le hace desaparecer. En la renovación del sentido del término que propone Axel Honneth, podemos decir también, pues, que el otro se ha reificado, que el yo se ha perdido en una costumbre de percepción en la que ya no tiene la sensibilidad —perceptiva y cultural— de asignarle una postura al otro como tal otro.[19] Es por esto que Viernes se ve imposibilitado en última instancia para aprender cualquier forma de comunicación, no entiende cómo salir de su propia reificación, ese lugar asignado por el yo que se ha convertido en una verdadera prisión para él. Pero es esta condición aprisionada que lo caracteriza lo que anida en el lector como posibilidad de disparar su propia acción. Es esta condición reificada lo que provoca un malestar en el lector que ya contiene, al menos como posibilidad, el rechazo a tal reificación. Y es desde este rechazo que se puede originar una resistencia de tipo intersticial hacia el estado de cosas que así se pone al descubierto, tanto en la trama no cerrada, no conclusiva, de la novela, como en la otra trama política y cultural del mundo del lector, asimismo no cerrada ni conclusiva.

II. EL DESPLAZAMIENTO EN RESISTENCIA

A) El nuevo mundo distópico

¿Cómo se construye un mundo por primera vez, no a partir de cero, sino en la negación absoluta de un mundo anterior? Tal es la pregunta que orienta la trama aparentemente cándida de las últimas dos novelas de Coetzee, La infancia de Jesús y su secuela en Los Días de Escuela de Jesús. El escenario distópico en el que se da la respuesta es la complejidad de trasfondo que implica: la migración como proceso de una adaptación total y sin reservas al mundo nuevo, en el que la reinvención de las vidas de quienes migran se restringe a una lucha con y contra él, y paralelamente con y contra el mundo viejo que se abandona.

Preguntaremos si en un escenario tal, el movimiento de migración puede escapar a la contención a la que se le quiere someter, si puede burlar el estancamiento y la domesticación de su flujo humano, y puede devenir en un movimiento de desplazamiento en resistencia que sea disparador de una exigencia de conversión.

Del carácter distópico del escenario dan cuenta los hechos relatados por sí mismos. Sin darnos a conocer las razones, tras un largo viaje en barco han llegado a un puerto denominado Belstar un niño y un hombre. Tras seis semanas en ese campamento, en las que hacen esfuerzos por aprender el español (tampoco se nos aclara su lengua materna), se desplazan a una oficina de inserción de refugiados en la que piden hospitalidad. “Centro de Reubicación Novilla”, lee el hombre con dificultad. Ahí se les asignarán nuevos nombres, David al niño, Simón al hombre, y se les hacen las preguntas de rutina y se checan sus cartillas de identidad para ver si califican para vivir en la población de Novilla, su nuevo mundo. El niño no es su hijo, explica el hombre en su mal español, se hace cargo de él en tanto encuentran a su madre. El niño tenía una carta colgada al cuello en donde se decía quién era su madre y dónde encontrarla, pero la ha perdido en el viaje. Acto seguido, sin poner mucha

atención a la explicación, la empleada de la oficina les asigna una habitación temporal en el Edifico C, les dice que disponen de una cantidad de 400 reales para ayudarse en los gastos de instalación —su prerrogativa legal— y los despide dándoles la indicación de que busquen a un ama de llaves que les dará la suya para pasar su primera noche.

Lo que sucede enseguida es la primera advertencia, bastante kafkiana, de que el nuevo mundo dista mucho de ser el topos deseable: el ama de llaves nunca aparece, y el hombre y el niño regresan al "Centro de Reubicación", cansados, con hambre, desorientados. Ana, la empleada que hizo el registro, sorpresivamente se conduele y los invita a pasar en su casa esa primera noche hasta que las cosas se aclaren, pero al llegar ahí les señala con gesto frío el jardín y unos escasos materiales de construcción, les dice que pueden construir una especie de cobertizo con ellos, y los deja. Simón toca a su puerta y le pregunta si en realidad pretende que el niño pase la noche a la intemperie, que si no pueden pasar adentro; por toda respuesta ella les arroja, por la ventila de una ventana en el piso superior, una manta para que se cubran del frío. Simón no puede contenerse:

—¡¿Por qué nos trata usted así —grita—, como si fuésemos basura?!

La ventana se cierra con un ruido sordo. (IJ, 16)

Esta contundente escena, común para los migrantes, será el desencadenamiento de una cadena de hechos que confirman la distopía: una vez pasada la prueba de una burocracia agotadora, al final se instalan Simón y el niño David en su habitación, la C-55 del Edifico C de un complejo gigantesco. A pesar de su edad (en Belstar le han asignado 45 años), él encuentra trabajo como estibador en el muelle, el niño lo acompaña a las largas jornadas. Regresan día a día a su habitación enterándose de que en el nuevo mundo todos siguen las reglas fielmente, de que todos tienen lo mínimo para sostenerse y así parecen ser felices, de que existe una fuerte solidaridad de gremio, y hasta un definido orgullo, por lo que le parece a él un trabajo embrutecedor y un tanto inútil cargando bultos de grano todo el día. Se enterarán de que es algo compartido por todos los habitantes el desinterés por el deseo sexual, e incluso, cuando él tiene

oportunidad de insinuarse, una abierta repulsa. Todos a quienes conoce se empeñan por limpiarse del pasado, por comenzar de cero. Y las entretenciones de sus compañeros de trabajo consisten en frecuentar un Instituto para tomar insípidas clases de dibujo, de idiomas, de filosofía… O bien, cuando la urgencia sexual supera estas actividades inocuas, frecuentan lo que parece ser un aséptico burdel autorizado por el gobierno, en el que es necesario llenar un formato bastante exhaustivo sobre el porqué de ese deseo.

El sello orwelliano de la novela se deja sentir justo en el peso de una Ley que lo regula todo y de una extraña paz que todo lo permea, pero que no tienen que ver con el ejercicio de la justicia o la equidad, ni con un estado de verdadera quietud cívica que diera lugar a un esplendor cultural, a algo así como un libre ocio creativo cuando se han cubierto las necesidades básicas. Más bien, lo que impera en este nuevo mundo es la sutil violencia de una nivelación social totalizada, para decirlo en el tono de Adorno y Horkheimer, el imperio de la uniformidad y el estereotipo que barre con la más mínima expresión de diferenciación y particularidad, que hace pasar todo deseo como gozo momentáneo y domesticado, y manipula toda libertad individual como la libertad de lo que todos hacen repetitivamente en el "triunfo de la igualdad represiva."[20] Dicho sin ambages, el nuevo mundo al que han llegado Simón y David es el reino de la alienación que se viste con los ropajes de la decisión autónoma, el reino de la forzosidad que se pretende libertad. En este sentido, Novilla debe leerse la No-Villa, como lugar inexistente en donde se han dado las condiciones de una alienación casi absoluta, pero desde cuya inexistencia, de manera contrafáctica, plantea la crítica de los excesos a los que puede llegar nuestro mundo.

Dos son los escenarios paradigmáticos de esta construcción distópica de Novilla. El primero tiene que ver con la negación del deseo como potencia de cambio, el segundo con el trabajo extenuante y sin sentido como contraparte de tal negación del deseo. Uno y otro se refuerzan, uno es la clave de la prolongación del otro, ambos son el aseguramiento ideológico para que las cosas continúen como son en este nuevo mundo.

Como han sabido grandes distopistas como George Orwell o Aldous Huxley, la negación del deseo es la piedra de toque de los regímenes políticos futuristas que aspiran a un control total de la sociedad. Se trata de negar el deseo en general, negar la aspiración de cualquier otra cosa no pre-otorgada por el sistema de control social y sus dispositivos de satisfacción y adormecimiento. Los recursos de esta negación del deseo son múltiples y complejos, desde los que tienen que

ver con una re-educación y una rutina bajo los códigos del sistema que se relacionan con la fantasía de vivir en el mejor de los mundos posibles, hasta los aparatos policíacos y militares que protegen las instituciones y persiguen estrictamente a los disidentes. De entre estos recursos, la negación del deseo sexual, o su "canalización" por las vías permitidas por el régimen, que al final es otra forma más sutil de su negación, es uno de los más explotados como motivo de expresión de la efectividad del sistema. Así, en 1984 existe la "Thought Police", dedicada principalmente a perseguir a aquellos que han mostrado desviaciones de deseo en sus pensamientos, a los que han cometido "thought crimes", particularmente a los criminales sexuales, los que se han atrevido a llevar a término su deseo no sólo en el pensamiento sino en la acción, queriendo ocultarse de la mirada ubicua del Gran Hermano, como los personajes Winston y Julia. Y en Un mundo feliz, lo que aparentemente es la celebración de una sexualidad libre en un mundo en el que todos están satisfechos (incluso en el que se promueve la promiscuidad como se promueve el uso de la droga tranquilizante —el soma— dada por el gobierno), en realidad es la "ca-nalización" extrema de la sexualidad para los fines de control, dentro de cada casta prediseñada genéticamente y como una de válvula de escape momentánea para continuar trabajando de forma autómata.

En La infancia de Jesús encontramos un género peculiar de estos recursos de sutil violencia contra el deseo. Se trata de una violencia introyectada en cada quien, pero no con los métodos de un diseño genético futurista o de una abierta persecución y vigilancia de un Gran Hermano, sino en la forma pseudo-reflexiva de una defensa de la prohibición del deseo. Después del episodio en el que Simón y el niño encuentran al fin su habitación, son invitados por Ana a una especie de día de campo con los demás refugiados. Cuando llegan al parque se enteran de que no vendrá nadie más que ellos dos y la joven oficinista. Simón cree ver en esto un gesto de cierta insinuación, y saca a colación el tema de desear algo más de lo que tienen. Después de una discusión sobre lo que podrían hacer como recién llegados —en opinión de ella, adaptarse, que él encuentre una mujer y formar una familia— él abiertamente manifiesta su insatisfacción sobre este nuevo "mundo feliz":

¿Sabe lo que más me sorprende de este país? —Su voz empieza a adquirir un tono más osado; sería más inteligente callar, pero no lo hace—. Que sea tan insulso. Todos a los que he conocido son honrados, amables y

bienintencionados. Nadie dice palabrotas ni se enfada. Nadie se emborracha. Nadie levanta la voz. Viven a base de agua, pan y pasta de judías y dicen estar satisfechos. ¿Cómo es posible, desde un punto de vista humano? ¿Acaso se están mintiendo incluso a ustedes mismos? (IJ, 39)

Este "mentirse a ustedes mismos", continúa él, incluye el ocultamiento o menosprecio de las pasiones, el sometimiento de los apetitos a lo que parecen ser razones prudentes y un estilo de vida en equilibrio. Es esto, se atreve a decir, lo que es cuestionable. Por qué conformarse con pan y pasta de judías cuando lo que desea es un "filete de ternera con puré de patatas y salsa"; por qué conformarse con una conversación superflua y conveniente cuando lo que está en juego es el deseo y la pasión del cuerpo. Ella responde de forma tajante: eso que insinúa es "algo" que ella no hace, simplemente no lo hace, le parece repugnante y de mal gusto poner en juego esas "feas partes del cuerpo" que él querría "empujar dentro de ella". La escena acaba con un desplante de su parte y con la intención del hombre y el niño de ir a encontrar "algo que comer", algo auténtico que comer. Ni ese día ni los posteriores lo encontrarán. No en Novilla.

Más adelante, se repiten de forma más contundente los términos de este desprecio "razonado" por el deseo sexual. David se ha hecho muy amigo de Fidel, un niño vecino, y en las visitas continuas a su apartamento nace entre su madre y Simón una amistad que va despertando poco a poco un deseo en él. Ella habla de una buena voluntad desencarnada como remedio para los males, y culpa a las pasiones carnales de que estos sigan ocurriendo; él en cambio le plantea el asunto que le interesa sin ambages: ¿no echa de menos la compañía de un hombre, dormir con alguien y ser amada? Ella responde evasiva en un primer momento, pero al día siguiente, cuando él los invita a cenar y después a pasar la noche con él, no se niega. Experimentan un sexo deslucido, triste, aburrido. En los días que siguen la escena se repite con menos interés aún, pero, en un gesto bastante kafkiano, él le propone matrimonio de una forma un tanto indirecta, como jugando a ver cuál sería su respuesta; para su sorpresa, ella dice que sí sin chistar, y hasta propone que pida un día de permiso en el trabajo para ir a la oficina civil de registro para formalizar el matrimonio. Pero él no hace nada, simplemente le pregunta, pasados unos días, qué pensaría si se fuera con otra mujer, pues está "explorando posibilidades" (IJ, 69). A esta extraña situación sigue un diálogo en el que ella defiende desembarazarse por completo de las pasiones, probadamente dañinas en su propia amistad. Es por estas pasiones,

dice, que él quiere ver a otra mujer, pero no se da cuenta que su intención está guiada por la ilusión de llenar un hueco con algo inexistente:

Quieres ver a otra mujer porque no te doy lo que necesitas, en concreto una pasión tormentosa. La amistad en sí misma no te basta […] Sin embargo, apostaría que si mañana te ofreciese toda la pasión que necesitas, pasión a carretadas, no tardarías en echar en falta alguna otra cosa. Esta insatisfacción constante, este anhelo de algo que echas en falta, es una forma de pensar de la que, en mi opinión, nos hemos librado. No nos falta nada. Lo que tú crees echar en falta es una ilusión. Vives por una ilusión. (IJ, 69-70)

Él quiere contestar algo más, pero ella es tajante y ya no acepta réplica alguna. La sensación con la que se queda él es que en ese mundo al que ha llegado, ese mundo en donde "no hace falta nada", las cosas no tienen peso. "La música que oímos no tiene peso. Cuando hacemos el amor le falta peso."(IJ, 71) Él aún recuerda, o cree tener la sombra de los recuerdos, de su otro mundo en el pasado y del peso que tenían en él las pasiones que todos en Novilla parecen haber olvidado junto con su vida anterior. El deseo se ha olvidado, o bien es menospreciado como un estorbo. La ideología que opera en este mundo distópico es la de ser industrioso, moderado y blandamente feliz. Lo que se ha extirpado así es la posibilidad de una gran pasión disruptora, la que tiene que ver con el despliegue de la dimensión humana por excelencia.

Varias son las alusiones intertextuales de posiciones filosóficas que pueden entreverse aquí. La crítica que hace Ana al deseo como una constante ilusión que regresa acompañada de dolor, como una "pasión tormentosa" de la que la gente en el nuevo mundo se ha por fin librado, puede verse como una reminiscencia de la teoría de Schopenhauer sobre la circularidad viciosa del deseo y el sufrimiento. El objeto de deseo siempre estará más adelante, siempre postergado, y el sufrimiento por poseerlo será permanente en tanto se quiera alcanzarlo, y cuando se cree haberlo alcanzado y así haber logrado al fin la satisfacción, y por lo tanto la interrupción del sufrimiento, el deseo se ha desplazado y ya se quiere otro objeto más, y esta circularidad parece nunca poderse interrumpir. Por esto Schopenhauer recomienda suspender el deseo a un cierto nivel social, el propio de las personas simples que no sabrán encontrar un deseo más sofisticado que el

de la satisfacción momentánea (los genios y los ascetas aspiran a un deseo de mayor complejidad en los terrenos de la conceptualidad y de la mística). Al parecer, los habitantes de Novilla siguieron al pie de la letra la reflexión schopenhaueriana para la gente común y corriente, y renunciaron a su deseo.

En el mismo sentido, puede leerse la insinuación de la crítica nietzscheana al nihilismo contemporáneo. Como ha dicho Robert Pippin, Novilla puede entenderse como alusión del sentido literal en castellano de una vaquilla o res joven, y de aquí puede ligarse la interpretación nietzscheana de los habitantes de esta ciudad como un rebaño dócil en el que impera una condición nihilista, la de los "últimos hombres" criticados en Así habló Zaratustra, la de la condición social de los pequeños placeres que han sustituido las grandes creencias y los grandes anhelos, el de la belleza y el eros como rasgos de lo humano noble, creador, vital. Novilla puede interpretarse como la condición cultural gris y carente de la potencia de vida, negadora de los grandes valores genuinos, de lo que Nietzsche anunció como "muerte de Dios".[21] Y podemos agregar, la vida de los novillanos se alimenta en gran medida de un pasivo resentimiento, de un "no querer" que en el fondo es un "no poder", y que se traduce como una moral puritana que valora la renuncia al placer genuino y a los motivos mundanos que dan ocasión a ese placer genuino.

Cuando los novillanos dejan las extenuantes horas de trabajo, se entretienen tomando cursos de dibujo, de música o de filosofía que el gobierno brinda sin costo alguno en un Instituto. Pero estas actividades son mecánicas o de poco alcance. Son el equivalente al soma de la distopía de Huxley, su efecto es narcotizante pues no se trata del verdadero arte o del verdadero pensamiento que potencia la vida, sino de entretenciones que paralizan su potencialidad y terminan por adormecerla. En este sentido, en la novela hay un constante rechazo de una filosofía clásica que termina por no decir nada, de la que Coetzee hace parodia en los pasajes en que describe la entretención de los estibadores en el Instituto, una filosofía que va de lugar en común a lugar en común, buscando la "sillidad de la silla", la encarnación o participación de la esencia única en los objetos múltiples, y otras obviedades de un pensamiento metafísico de la tradición, que Nietzsche llamó platonismo en su forma generalizada, y que llegan a la cultura como instrumentos ideológicos de un pasatiempo alienante. Por esto, cuando uno de los estibadores invita a Simón a tomar estas clases de filosofía en el Instituto, al oír los primeros argumentos de la maestra se sale del aula pensando que pierde su tiempo. Y en un episodio posterior, cuando el niño le pregunta por qué la gente desprecia sus propios excrementos (están queriendo

destapar un escusado bloqueado), Simón le dice que como humanos "participamos del ideal, pero también hacemos caca", y con ironía reflexiona acerca de la posibilidad de que en el Instituto pensaran en "la caquidad de la caca" como un tema relevante de una metafísica excremencial (IJ, 135). Más adelante, tendrá un accidente en los muelles que lo manda al hospital; al visitarlo, el estibador de nuevo lo invita a integrarse en la normalidad tranquilizante de esa entretención filosófica y le lleva el libro del curso para que lo estudie, pues piensa que es "una persona seria". Él lo deja de lado sin mostrar ningún interés. Confiesa:

—Lo siento, esa filosofía no me interesa.

—¿Qué tipo de filosofía te gustaría?— pregunta Eugenio.

—La que conmueve. La que te cambia la vida." (IJ, 232)

A Simón le interesa una reflexión sobre el sentido de la vida que tiene en el nuevo mundo, por supuesto, pero no es la pseudo-reflexión de una filosofía sin más implicación que pasar el tiempo para después seguir trabajando. Es éste el tipo de filosofía que, por ejemplo, los marxistas de segunda generación, como Althusser o Gramsci, despreciaron por ser parte del sistema ideológico que sostiene las condiciones de explotación y pobreza, una filosofía abstracta, sobre esencias trascendentales ahistóricas y que se hace pasar por el saber universal sobre la bondad, la belleza o la justicia, pero que no tiene que ver con una transformación del statu quo que soporta. Esta filosofía es uno de los instrumentos de un sistema social que queda inalterado por el ejercicio de la razón que sólo sirve para afianzar sus principios rectores y sus engranes de funcionamiento, por ello no pone en tela de juicio nada. La filosofía que "conmueve y que te cambia la vida", en cambio, es la que ataca las condiciones de posibilidad de lo que ocurre en general, los principios fundantes del quehacer social en todos los niveles, y lo pone en cuestión todo.

Esta desestabilización de principio es lo que buscan las constantes alusiones a un antiplatonismo en La infancia de Jesús, sobre todo cuando se trae a colación al verdadero Platón y su crítica a la vulgaridad del pensamiento que da pseudo-razones universales de la existencia de las cosas en general y del funcionamiento

del mundo humano en particular; incluso cuando trae a colación la crítica que puede hacerse a la posterior vulgarización de su pensamiento, como en las clases del Instituto de Novilla. En este sentido, como dice Pippin, la alusión más clara que se encuentra en la descripción de lo que hacen los habitantes de este nuevo mundo, es a la "ciudad de los cerdos" en el segundo libro de la República de Platón.[22] Como se sabe, la discusión entre Glaucón y Sócrates en este diálogo tiene que ver con la pregunta acerca de cómo se construye una polis justa, en la que todos los ciudadanos puedan cubrir sus necesidades y así desplegar sus potencialidades propiamente humanas. En el episodio de la "ciudad de los cerdos", se hace el recuento de lo necesario para organizar la ciudad de este modo, y Platón aprovecha para contrastar lo que es satisfacer verdaderas necesidades humanas con las necesidades que simplemente podrían mantener tranquilos a cerdos. Si se trata sencillamente de satisfacer las necesidades elementales, protesta Glaucón —el vestido apropiado según el clima, la vivienda, la alimentación— no se ve cuál sea el problema para determinar alguna injusticia, con cubrir suficientemente estas necesidades sería suficiente. Incluso se puede pensar en camastros para comer recostados, oyendo música suave y tomando un buen vino. En ese caso, agrega Sócrates, será una "ciudad del placer", una "ciudad natural"[23], en la que una simple distribución de las tareas y de los bienes dará lugar a un equilibrio de lo excesivo y lo faltante, fórmula simple para la justicia, sin necesidad de un ejército o de una policía, ni de ninguna otra institución política que atienda las discrepancias entre los ciudadanos, pues sencillamente no las habrá. Pero Glaucón introduce un nuevo elemento aparentemente sencillo, pero que da pie a una complicación de la discusión y al verdadero dilema de La República: ¿qué pasaría si en esta ciudad de seres completamente satisfechos, algunos de ellos quieren especias para aderezar sus alimentos? En ese caso, responde Sócrates, los hombres quizá comenzarán a desear lo que no tienen, lo que no han producido, y a organizarse para obtenerlo de sus vecinos. Esto dará pie a que se generen guardianes para cuidar lo propio, y una educación apropiada para esos guardianes. Consecuentemente se constituirán los ejércitos y las instituciones administradoras de la justicia, de protección de la producción y sus frutos y de lo que se quiere y no se obtiene. Aquí es en donde tiene sentido la justicia, cuando la ciudad va más allá de las necesidades elementales de la "ciudad de cerdos", y, como dice Pippin, el deseo de Eros entra en juego:

Los ciudadanos de esta ciudad están tan satisfechos que Sócrates y sus

interlocutores no alcanzan a ‘ver’ justicia en ella. La justicia se vuelve una virtud relevante cuando hay que corregir o frenar o redistribuir, cuando surge la tensión más profunda en ese libro (y en la mayor parte del pensamiento político occidental), la tensión entre eros, especialmente el eros por uno mismo, y la justicia.[24]

En Novilla, como en la “ciudad de los cerdos” de Platón, no hay lugar para la tensión entre justicia y Eros porque parece haberse eliminado todo disparador de conflicto al no dar cabida al deseo. En lo que parece ser un Estado socialista igualador de las diferencias, todos se alimentan de pasta de judías, algunas verduras, pan y agua, y parecen estar felices con eso. Decepcionado por lo desabrido de los alimentos y de esta vida, haciendo eco del viejo argumento de Glaucón, Simón busca inútilmente una tienda de especias en Novilla. Pero no sólo se trata del deseo nuevo que pueda generar conflicto, como en la metáfora de Platón, sino de un deseo que ya existía en el mundo anterior de los migrantes y que ha sido ocluido, olvidado, negado. Para estar en Novilla hay que “limpiarse de recuerdos”, sobre todo de los recuerdos de aquello que se deseaba. Y el escenario para hacerlo, como decíamos al principio, es el trabajo repetitivo, agotador y sin sentido de sus habitantes.

No resignándose a lo que ve, Simón tiene una discusión con sus compañeros estibadores acerca del sentido del trabajo que hacen día con día. Le parece absurdo cargar a sus espaldas decenas de costales de grano durante todo el día; no se explica cómo, habiendo grúas mecánicas y otros medios tecnológicos avanzados, los estibadores persisten en hacer el trabajo de la forma más embrutecedora posible. No entiende por qué se empeñan en un trabajo que es sólo parte de una cadena de consumo, y cuya producción se pierde en gran parte al llegar a una bodega infestada de ratas que se comen el grano o lo dejan inservible. Estos reclamos dan pie a un extraño debate en el que Coetzee pone en juego una ironía que lleva hasta el absurdo al hacer hablar a los estibadores como si fuesen filósofos. Al mejor estilo de Platón, los estibadores se reúnen en su hora de comer alrededor de los contendientes en el debate, Simón, Álvaro, el capataz del muelle, y Eugenio, un joven estibador que es el mejor estudiante de filosofía en el Instituto. Según este último, no importan las cargas de trabajo ni el destino del producto, sino la camaradería y la solidaridad entre los trabajadores ganada en la labor, su sentido de pertenencia a un grupo, esto es, la finalidad última y el sentido del trabajo se concentra no en la actividad sino en su

repercusión para ellos. Pero esta actividad, objeta Simón, no es del tipo que marque la historia, de hecho, es bastante anodina aún en términos de su propia comunidad. ¿Quién guardaría memoria de ella? La reacción adversa del grupo crece ante estas palabras, y el capataz contraataca de forma más frontal, preguntándole si los cree estúpidos, si piensa que los está salvando de algo con sus agudas preguntas de filósofo:

No somos estúpidos. Si necesitáramos que nos salvaran, ya nos habríamos salvado a nosotros mismos. No, no somos nosotros los estúpidos, sino sus agudos razonamientos, que solo le proporcionan respuestas equivocadas. Este es nuestro muelle, ¿no? —Mira a izquierda y derecha; los hombres murmuran con aprobación—. Aquí no hay sitio para la inteligencia, solo para la cosa misma. (IJ, 114-115)

Ante la contundencia de este argumento que el capataz esgrime en nombre de la clase trabajadora de Novilla, no sirven ya las razones que da Simón enseguida, su afirmación heracliteana de que no existe "la cosa misma" inamovible, que todo fluye, como las aguas del océano que los trajo a todos a estas tierras; que la historia es ese conjunto de hechos siempre en movimiento, que nos obliga a adecuar lo que hacemos todos los días, que los tiempos cambian. Pero en Novilla el cambio simplemente no se admite. Incluso en este momento interviene de nuevo el "alumno destacado", Eugenio, para decir que la historia, así concebida como motor de cambio, es una abstracción más, y que su trabajo no debería ceñirse a abstracciones como esa, sino a la concreción total y dura que conforma su trabajo —la "cosa misma"—. Una concreción tan dura que no admite máquinas que hagan su trabajo, pues los conduciría a "la holgazanería y la tentación de la pereza". Una moral puritana se une aquí a la estricta disciplina del trabajo, y como en las comunidades protestantes que le interesaron a Max Weber como fundadoras del capitalismo, ambas son la clave para resistirse al menor cambio. Lo que queda es sólo un orgullo vacío de ser como se es, y nada más.

Hacia el final de la novela, a pesar de su oposición, los estibadores ceden ante la insistencia de Simón y contratan una grúa para cargar los bultos de grano, pero como nadie sabe manejarla, el mismo Simón lo intentará. Es cuando ocurre el

accidente que lo lleva al hospital, y que da por el suelo con cualquier innovación en la forma de hacer el trabajo. Este desenlace es prueba de la impotencia y el acorralamiento de quien pretende un mínimo cambio en Novilla. Todas las salidas parecen estar cerradas.

¿Puede describirse Novilla, pues, como un nuevo "castillo" kafkiano, de acceso único y salidas imposibles? ¿Lo que ocurre en esta ciudad es inescapable, sólo cabe en ella el olvido y el trabajo duro, la vida sin deseo? Coetzee se niega a dejar las cosas así, busca ofrecernos un complejo conjunto de indicaciones de que pueda darse vuelta a las cosas y provocar el inicio de una conversión, de una resistencia.

En la novela 1984, Julia lleva de forma clandestina a Winston a un campo abierto, él se admira del verdor de la vegetación y su pura contemplación lo convence de que tiene que haber algo más que el trabajo rutinario en las reducidas oficinas del distópico Londres, algo que escape a la mirada vigilante del Gran Hermano. En Un mundo feliz, la constatación de que existe "Malpaís" a las afueras de la "sociedad fordiana" es un hecho que por sí solo pone en tela de juicio su pretendida impugnabilidad y regularidad. Por analogía, en La infancia de Jesús el "lugar" que desmiente su aparente cerrazón y dureza es más difuso, se encuentra en ese espacio indefinido intermedio, en el intersticio, que permite el movimiento pendular entre el recuerdo impreciso de un mundo que era distinto, y la promesa de un mundo nuevo, sin contenidos ni rasgos definidos. Este movimiento pendular entre un pasado borroso pero realmente existente y un porvenir siempre por definirse pero dado como promesa, ocurre en los intersticios de la regularidad de las cosas en Novilla, en los intersticios de su Ley y de su inmovilidad. Si este mundo quiere que los migrantes detengan su movimiento y se atengan a la parálisis de su concreción, éstos pueden intentar siempre un nuevo desplazamiento que se le resista.

El desplazamiento continuado es el recurso de una resistencia permanente. Por contraste, la exigencia de inmovilización es la renuncia a cualquier capacidad de reacción. Mucho se juega en el movimiento migratorio y su "fluir de personas" al intentar desviaciones y astucias de rompimiento de esta inmovilización. La descripción de la migración como un "fluir humano" puede tener un sentido negativo o positivo. En el fluido de la migración puede interpretarse que existen sólo "masas" o "conglomerados" anónimos que fluyen en un sentido de necesidad, huyendo de condiciones de vida depauperadas, del hambre o de la guerra, y quienes los reciben se resguardan frente a ellos temiendo su presencia,

extrañándose de ellos, incluso levantando muros de odio o un lenguaje racista y xenófobo. Éste es el sentido negativo por el que se genera la idea de “contener” o “cortar” ese fluido maligno o enfermizo, como cuando se contiene el fluido de la sangre y se corta el miembro gangrenado a causa de un agente infeccioso externo. Pero el sentido positivo de este “fluir humano” indica que está compuesto de pequeñas historias de individuos que buscan reconstruir sus vidas personales, integrando en el nuevo mundo la riqueza de su vida pasada, de su cultura y de sus hábitos, en un sentido de hibridación compleja que es una ganancia para quienes llegan y para quienes reciben.

Este sentido positivo del “fluir humano” de los migrantes, es el que pone en juego la novela al accionar, como resistencia al mundo normalizado y paralizante de Novilla, las pequeñas historias extraordinarias de Simón y el niño David. Sólo el ámbito de lo extraordinario puede romper la dureza de ese mundo que se pretende impenetrable. Ahora bien, este ámbito de lo extraordinario es una referencia velada del mundo religioso, en particular de la figura histórica de Jesús. Así pues, ¿es esta novela sólo una reivindicación metafórica de los motivos religiosos de la vida de milagros del niño Jesús? Y sobre todo, ¿el desplazamiento migrante y su potencial de resistencia, se reduce a este tratamiento oblicuo de motivos religiosos?

Pensemos la respuesta a estas preguntas desde un hecho incontrovertible: en la Infancia de Jesús no se encuentra ningún niño llamado Jesús. Llama la atención que el niño es llamado David en toda la novela, pero el título, y otras muchas indicaciones sugeridas en la narración, hace pensar que puede tratarse del Jesús histórico. David es el nombre del rey cuya descendencia recae en Jesús, y parecería natural que éste lleve su nombre; Simón es otra forma de llamar a Pedro, el apóstol en quien Jesús confía la edificación de su iglesia, e Inés, el nombre de la madre que se asignará a David, es la patrona de la castidad. ¿A qué se debe esta disparidad y la resonancia bíblica de estos nombres? Paradójicamente, la primera respuesta es justamente que no se trata de la pretensión de una recuperación biográfica de la infancia de Jesús, sino de la puesta en escena de los motivos que hubieran podido ser parte de su vida infantil, utilizados en la narración como estrategia literaria contra-distópica.

Lo que le interesa a Coetzee es dejar insinuados estos motivos extraordinarios en una latencia inquietante y por lo tanto disruptora, sacando provecho a la alegoría de la vida de Jesús aunque, como argumenta Y. Tajiri, sin querer hacer una “lectura simplista” que copie su sentido, sino precisamente aprovechándola para

resistirse a su sentido y abrir otros posibles. En Coetzee, la alegoría es siempre utilizada a favor y en contra de la alegoría con una intención definida, en un juego complejo con otras alegorías de su obra (la imágenes kafkianas, el absurdo becketiano, la referencia a clásicos como Cervantes), en algo más que un "parque de diversiones literario" o un "museo de imágenes coetzeeanas".[25] Por ejemplo, el niño David tiene una madre natural, pero no sabe quién es pues ha perdido la carta que llevaba con su nombre, y la línea conductora de la novela se define en gran medida por el afán de encontrarla y en la insistencia de Simón —que parece una necedad sin justificación más de una vez— de que sabrá quién es tan solo con verla. Cuando descubren a Inés, una joven aburguesada que juega tenis con sus hermanos, instantáneamente afirma que han encontrado a la madre de David, no a una madre sustituta, sino a su verdadera madre. Tras algunas peripecias, Simón logra hablar con ella y le propone que reconozca a David como hijo, no que lo adopte, sino que reconozca que es su madre. (IJ, 80) Lo caprichoso de la situación se complica cuando se nos hace saber que ella es una virgen de treinta años, lo que hace alusión a la virgen María, y que acepta la maternidad sin cuestionárselo tras esta rara "anunciación". Las alusiones a un "don que sale de la nada" cuando Inés acepta así la maternidad artificial de David, son un elemento adicional de crítica que apunta a un final distópico. Todo este episodio alude, pues, a un acto de fe que debe romper la convicción ciega que tienen en las razones los habitantes de Novilla, y el lector con ellos.

Otros episodios de disrupción del orden tienen que ver con insinuaciones aún más claras al tema religioso. David es un niño extremadamente caprichoso, petulante, que no obedece en la escuela y que reta constantemente a los adultos con preguntas que son impensables para un niño de su edad, que no tendría por qué estar preocupado por "desacuerdos filosóficos": "¿la gente se parece a las ideas, vive para siempre?", pregunta por ejemplo, "¿las estrellas son números?". También afirma que no tiene que ir a la escuela porque ya sabe leer y contar los números, pero con el profesor sólo los recita al azar y es incapaz de leer de corrido. ¿A qué responde su insistencia de que sabe leer y contar? ¿Es sólo la tozudez de un niño caprichoso? ¿No es la insinuación de que en efecto hay otra manera de leer y contar, es decir, de dar cuenta del mundo utilizando de otra manera dos de los accesos humanos preminentes, el lenguaje escrito y la matematización y cálculo de sus elementos? Incluso el niño asegura que se "sabe todos los números" (IJ, 148), y la discusión que sigue sobre su carácter infinito, sobre qué número es más grande que otro, sobre si cada cosa estará numerada, a todas las preguntas sobre estos asuntos metafísicos, el niño responde aparentemente confundiendo las categorías epistémicas de clasificación y

abordaje. Por ejemplo, a la pregunta sobre cuál número es más grande, el 888 o el 889, el niño responde sin vacilar que es el 888, y cuando lo corrige Simón, el niño responde:

"¿Cómo lo sabes si nunca has ido?"

—¿Qué quieres decir con que nunca he ido? Pues claro que nunca he ido al 888. No necesito haber ido para saber que es menor que el 889. ¿Qué por qué? Pues porque he aprendido las reglas de la aritmética. Cuando vayas a la escuela tú también las aprenderás, y los números dejarán de ser… —busca una palabra— una complicación tan grande en tu vida. (IJ, 149)

Pero el niño vive en esas complicaciones porque quizá sí "haya ido" a la esencia de los números y haya encontrado una "grieta" entre ellos. No necesita ir a la escuela porque no quiere ir, no necesita aprender a leer el mundo con la lógica de la aritmética, a describirlo con la linealidad de la escritura, pues eso le haría perder de vista el gran temor que manifiesta de "caer entre las grietas de los números y de las letras…". Y sin este temor, quizá pueda caer efectivamente.

¿A dónde conduce esa "grieta" entre los números y las letras que teme David? Al final de la novela, el niño parece haber estado fingiendo que no sabía leer y contar. El maestro lo acorrala y lo obliga a hacer sumas. Lo hace sin fallar. Presiona un poco más y lo obliga a leer. Lo hace sin errar una sola letra. Enseguida pretende obligarlo a escribir la frase de una autocorrección disciplinaria: "Conviene que yo diga la verdad". Entonces ocurre la insinuación quizá más clara de lo que habrá en la grieta. Coetzee escribe:

Escribiendo de izquierda a derecha, formando las letras despacio y con claridad, el niño escribe: "Yo soy la verdad". (IJ, 220)

La insinuación es clara, el niño no va a la escuela ni a ninguna otra parte que se le diga. Él tiene su propio camino. "Yo soy el camino, la verdad y la vida…"

(Juan, 14:6). Y cuando es reconvenido a seguir el orden de la escuela, la obediencia y las reglas, ya que el “caos puede ser muy inquietante” (IJ, 221), pregunta ¿qué es el caos?, la respuesta es una segunda insinuación de lo que habrá en la grieta:

—¿Qué es el caos?

—Ya te lo expliqué el otro día. El caos es cuando no hay orden ni leyes a las que aferrarse. El caos son las cosas dando vueltas. No sé describirlo mejor.

—¿Cómo cuando se abren los números y te caes? (IJ, 221)

Dos indicaciones más: ante la dificultad de mantenerlo en la misma clase de los demás niños, David tiene que ser enviado a una escuela para casos especiales denominada Punta Arenas, con alambres de espino para que los niños no escapen. Ante la negativa rotunda de Inés y Simón, la maestra intenta esgrimir un argumento bastante razonable:

Lo que intento sugerir es que David echa de menos lo verdadero en su vida. Esa experiencia de echar de menos lo verdadero incluye la experiencia de no tener verdaderos padres. David no tiene asidero en la vida. Por eso se recluye en su mundo de fantasía que cree poder controlar. (IJ, 203)

Pero Simón responde, haciendo ironía de la vida en Novilla, que para el caso nadie tiene un pasado real como sustento, “limpios de recuerdos” en el nuevo mundo (IJ, 204), parecen no tener realidad todos ellos. En el colegio de niños especiales al que es conducido David a la postre por unos días, uno de los niños pisó un polluelo por accidente. David insiste en querer salvarlo, “quería echarle el aliento”, dijo. Y Simón medita: ¿y si él tiene razón, y si el niño tiene una intuición de los números y del mundo que no entendemos? A final de cuentas, qué pasa si entre los números no hay un puente, sino sólo “un espacio vacío”, y no queremos aceptarlo porque nos atemoriza quitarnos la venda de los ojos en

nuestra caída infinita en un espacio que no controlamos (IJ, 243). Por esto dice Simón:

No es necesario corregirle nada. Sólo es un niño sensible que tiene algunas dificultades con el temario escolar… Ve trampas, trampas filosóficas, allí donde no las vería un niño corriente. No pueden castigarle por un desacuerdo filosófico. (IJ, 246)

Los caprichos de David, sus rabietas infantiles y sus disparates de alusión a la vida infantil de Jesús, indican que sólo un milagro puede romper la rutina y la nivelación de la vida en Novilla, sólo un lenguaje trascendente y disparatado puede romper con un exceso de normalidad en la inmanencia de un mundo como ese, en el que se cree excesivamente. De nuevo, como en La edad de hierro, como en El maestro de Petersburgo o en Vida y época Michael K, es en el intersticio entre la inmanencia y la trascendencia de un lenguaje cuasi-religioso en donde se puede continuar la resistencia a ese exceso de creencia. En La infancia de Jesús, se agrega un elemento sui generis: seguir buscando "la nueva vida" en un desplazamiento de migración permanente.

El llamado a este desplazamiento también es la resistencia a las dos demandas fundamentales de la vida en Novilla que exigen inmovilidad y normalización: el olvido y la renuncia del deseo. Como dice Pippin, en ese mundo de estasis generalizada en la que los sucesos ya no corren, en la que la historia se ha detenido —pues se ha suspendido el contacto con el pasado y el futuro ya no importa—, las extraordinarias historias de nuestros personajes son el elemento novedoso que reinicia el fluido de la historia, y con él se activa la resistencia a ese mundo:

[…] es posible decir que Simón y David introdujeron novedad, la materia de la historia a Novilla. Hay tal estasis en Novilla porque es un lugar sin amor en todos los sentidos. Es el amor que sienten Simón e Inés por David lo que propicia su pequeña revolución, su ilusión de tener un nuevo comienzo, una resistencia a la repetición estática que se asemeja a la rebelión erótica de Daga, pero mucho más sustanciosa, más generosa.[26]

En efecto, en ese mundo casi inanimado, lo que rompe el quietismo es la reintroducción del recuerdo y del deseo. Simón insiste a lo largo de toda la narración en que es imposible no recordar, empezar de cero, y que al menos habrá que recordar que se tenían recuerdos. Y respecto al deseo erótico, sólo Inés parece estar interesada en el sexo, pero no por el placer que pueda obtener de él, sino por conseguir un padre para el hermano que David debía tener. El señor Daga entra en juego aquí. Daga es un personaje que rompe con la ley constantemente. Pagado de sí mismo, altanero, al comienzo de la novela roba a los estibadores la caja de los honorarios del día y deja herido al capataz haciéndole una cortada en la mano, argumentando que es una paga para muertos de hambre que no tienen dignidad. Más adelante, logra entusiasmar al niño con regalos de baratijas y chantajes, para enamorar a Inés, que por su parte le da entrada y pretende que le haga un hijo. Inés y Daga son —sin saberlo ni proponérselo— parte de una resistencia a ese sistema de prohibición del deseo cuestionando su menosprecio, su olvido. Hacen fluir de nuevo la historia al dislocar con sus deseos transgresores un sistema esclerotizado.

Coetzee quiere jugar con lo creíble y lo increíble, con la posibilidad de desviarse de una realidad demasiado aplastante y desplazarse continuamente para combatir un exceso de credibilidad. Por esto, a las motivaciones del mundo extraordinario de la infancia de David/Jesús, agrega un recurso intertextual estrictamente literario: la introducción de los pasajes sobre la obra de Cervantes, y la lectura que hacen Simón y el niño de un ejemplar ilustrado para niños de Don Quijote de la Mancha. Es central sobre todo el pasaje en el que se relata que Don Quijote pasó tres días y tres noches en la cueva de Montesinos, cuando en realidad fue una hora (IJ, 162-63), y el niño insiste en que debemos creerle a él, no a Sancho, pues Don Quijote es real, “es un héroe” que cayó por una grieta (IJ, 175).[27] Y esto refuerza el extraño temor del niño de caer en las “grietas”, grietas entre los números, grietas entre lo dicho y lo que no ha sido dicho, entre lo que se ve y lo que no se ve, “agujeros” entre las páginas (IJ, 164).

El alcance filosófico sobre el asunto se deja ver en una conversación que sostienen el niño y Simón sobre la posibilidad de que Inés tuviera gemelos y así el niño sería el hermano mayor de la historia que ella le cuenta por las tardes. En esta historia, tres hermanos tienen que conseguir una hierba milagrosa para curar a su madre enferma, dos de ellos fallan al rechazar la ayuda de un zorro y un lobo respectivamente, que le ofrecen ayuda a cambio de comida; el tercer

hermano acepta la ayuda de un oso que le pide a cambio su corazón para devorarlo a cambio de la hierba, y así consigue curar a su madre. El niño quiere ser como este tercer hermano, quiere que su corazón sea devorado por un oso; quiere ser el hermano más bueno, aunque tenga que sacrificarse. Pero pregunta si los gemelos tendrían que estar juntos siempre. Simón responde que no tiene que ser así necesariamente, como las estrellas gemelas, que están lado a lado y sin embargo para siempre separadas.

—Pero las estrellas gemelas no están juntas de verdad.

—No, es cierto. No están tocándose en el cielo, hay un pequeño hueco entre ellas. Así es la naturaleza. Piensa en los enamorados. Si los enamorados se pasaran el día pegados el uno al otro no necesitarían quererse. Serían uno. No tendrían nada que querer. Por eso la naturaleza deja huecos. Si todas las cosas del universo estuviesen pegadas las unas contra las otras, no existirías tú, ni Inés ni yo. Tú y yo no estaríamos hablando ahora mismo, habría solo silencio: unidad y silencio. De modo que, en conjunto, es bueno que haya huecos entre las cosas y que tú y yo seamos dos en lugar de uno.

—Pero así podemos caernos. Podemos caernos por el hueco. Por la grieta. (IJ, 173)

La primigenias voces de los grandes filósofos de los números, Parménides y Empédocles, de Pitágoras y Platón, resuenan aquí con ecos de vetustos debates metafísicos sobre la necesidad de la Discordia y el Amor, consideradas como fuerzas metafísicas indispensables para que se sostenga el carácter múltiple de lo Uno, de la Unidad en la multiplicidad. Pero también resuenan las voces de Hegel, George Bataille y Roland Barthes sobre los amantes y la muerte, sobre el ideal imposible de fusión de los amantes en Uno, tras la muerte de los individuos separados que fueran antes del amor. Pero el niño persiste en su advertencia, sabio ignorante de estas viejas voces de la filosofía: “Pero podemos caernos por el hueco.” Podemos caernos por la grieta de la división de lo que es, del Ser, que se fisura en dos, en tres, en múltiples fragmentos. La existencia no es segura, parece ser su insistencia, la existencia es algo riesgoso de vivirse, por eso no hay que confiarse a una unidad de los números, a una explicación de las letras. ¿En

nombre de quién dice esto? ¿En nombre del Innombrable, que advierte a los hombres de su vana confianza en el mundo?

Hacia el final de la novela, se pregunta el niño por el nombre de su padre. Se habrá perdido con la carta que llevabas, es la respuesta, Dios sabrá. (IJ, 217) El niño no entiende la expresión. Simón le explica, Dios sabrá se utiliza para mencionar un hecho del que nadie tiene certeza, es un modismo para expresar la falta de certeza, nada más. Pero el niño reflexiona si no habrá una nueva grieta por la que se cae cuando se dice esto. ¿Quién es ese que "lo sabrá"?

Por esto, puede ser una "fortuna" no acordarse de su padre. La "fortuna" de haberse librado del peso de un padre se insinúa en esta cruda explicación de Simón a David sobre la paternidad:

—¿Tú tenías un padre o un padrino, Simón? —pregunta el niño.

—Estoy casi seguro de que tuve un padre, y de que me empujaba en el columpio igual que tú a mí. Todos tenemos un padre, y ya te expliqué que es una ley de la naturaleza; por suerte, algunos desaparecen o se pierden. (IJ, 252-253)

Enseguida el niño pregunta si se cae del columpio, justo en el instante en que va cayendo, y si uno se olvida que va cayendo, ¿será como volar? Cuando Simón pregunta a su vez por qué quiere saber esto, el niño esboza una sonrisa enigmática y está a punto de responder algo…algo que se prevé crucial. Pero la madre lo interrumpe. Como quieren obligar a David a ir al colegio para "niños especiales" (niños que no caben en el sistema escolar "normalizado"), deben salir huyendo de inmediato. La madre dice a voz en cuello que tendrán que hacerlo por sus propios medios, pues el hermano no puede llevarlos en coche. En esta secuencia de ideas, una orfandad ganada con suerte lleva consigo la posibilidad de caer volando… de caer por una grieta y no caer… Volar y no caer por la grieta, desplazarse sin tropezar y caer, ¿no es esta una metáfora exacta para describir un desplazamiento migrante en resistencia?

Los migrantes que llegan son obligados a acatar la ley de la tierra que les brinda hospitalidad, a respetar usos y costumbres, a adaptarse, a aprender su lengua. Derrida nos ha dicho que es ésta una hospitalidad condicionada, y por lo tanto no

es una verdadera hospitalidad. La verdadera hospitalidad es incondicionada, al menos en su aspecto ideal trascendente, en el mundo moral de valoración en el que no se debería exigir nada a quien llega.[28] Frente a las demandas de su nuevo mundo, el niño también se resiste a las condiciones de una hospitalidad que le exigen ser igual que los demás. Por ejemplo, defiende que tiene un idioma propio, y que quiere hablarlo. Odia hablar en español. Simón le dice que no tiene sentido tener un idioma para uno mismo, que eso es decir puros disparates que nadie entiende. Hablar en su propio idioma, defiende David, tiene sentido para él aunque no lo tenga para nadie más (IJ, 183). Así se resiste ante una revelación contundente:

Al llegar a este país todo el mundo es extranjero. Tú lo fuiste. Inés y sus hermanos lo fueron una vez. Llegamos de lugares diferentes y con pasados diferentes, en busca de una nueva vida. Pero ahora estamos todos en el mismo barco. Y tenemos que llevarnos bien unos con otros. Una de las formas de hacerlo es hablar el mismo idioma. Es la norma. Es una buena norma y más vale obedecerla. (IJ, 184)

Pero Simón, David e Inés, esta extraordinaria familia que se desplaza sin cesar, duda de que la única salida sea asumir la ley y nada más. La verdadera alternativa que se plantean está entre obedecer la ley o seguir un imperativo moral superior a la ley; la alternativa entre seguir lo que está dispuesto como orden que se ha de acatar o aquello que es justo pero no entra en ese orden. Esta alternativa se presenta en varios momentos cruciales de la novela: primero, en la discusión que tiene Simón con los estibadores sobre el seguimiento del orden del trabajo duro, dentro de un muy apreciado sentimiento de orgullo del gremio y solidaridad entre ellos, pero en condiciones de pobreza extremas. Segundo, cuando desacatan la ley al huir de la imposición de que el niño sea ingresado en el colegio de niños con capacidades especiales. Y tercero, en el desplazamiento, la huida que emprenden, la evasión de la ley en pos de la justicia en la que creen, que es una demanda moral de mayor envergadura que hace coherente la resistencia que han emprendido.

El final de la novela reafirma los términos de esta alternativa en el momento en que en su huida de las autoridades escolares, el niño pregunta a dónde llegarán

ahora. “Estrellita” es el nuevo mundo por venir. Y el niño pregunta de nuevo: ¿y qué haremos ahí? La respuesta es envolvente, cíclica, remite al comienzo de la narración:

—Buscaremos el Centro de Reubicación y nos presentaremos en el mostrador, Inés, tú y yo, y…

[…]

—¿Y?

—Ya está. “Estamos buscando un sitio donde quedarnos, para empezar nuestra nueva vida.” (IJ, 279)

Este final parece indicar dos cosas: por un lado, una distopía que vuelve a comenzar donde inicio, en el mejor —o peor— de los sentidos kafkianos del absurdo, un encerramiento en un desenlace que se repite una y otra vez. Pero, por otro lado, puede indicar una verdadera liberación en la búsqueda de un mundo nuevo, la promesa de un porvenir que no puede asegurarse y, aún más, que no debe asegurarse. En esta liberación se encuentra el desplazamiento en resistencia de la migración.

Por esto no existe la posibilidad siquiera de volver a la vida antigua, el niño se exaspera con sólo plantearle que podrían volver a Belstar: “¡No! ¡No quiero una vida antigua, quiero una vida nueva!”. Y Simón, por supuesto, está de acuerdo: “No hay vuelta atrás. Así que tenemos que elegir entre una vida nueva o la que tenemos” (IJ, 254-55). En un momento del camino, el niño intenta abrir la portezuela del coche en marcha cuando se encuentran con un autoestopista al que, con sólo verlo, insiste en llevar como parte de su cruzada al nuevo mundo. Cuando le advierten que no vuelva hacer eso, que puede matarse, responde: “¡No me importa! ¡Quiero ir a la otra vida!...” El joven que han subido dice llamarse Juan, una clara referencia evangélica; pero cuando él le pregunta su nombre, el niño dice no tener ninguno: “No tengo nombre. Todavía tengo que encontrarlo.” Enseguida le dice a Simón que no le llame David nunca más.

—¿Cómo debo llamarte entonces?

—Por mi verdadero nombre.

—¿Y cuál es?

El niño guarda silencio. (IJ, 267)

Sólo resta quedarse en Novilla en la “no vida” o buscar una verdadera “nueva vida”. Son claras las sugerencias de que en esta nueva vida el niño es un redentor, cuyo nombre no puede expresarse aún y en el que tendría que tenerse fe por más caprichosas que parezcan sus palabras. Esta fe que ha de guiarlos ciegamente indica que el lugar al que se dirigen no puede precisarse. O bien que han de quedarse en la búsqueda misma sin poder llegar a ningún lugar prometido. La búsqueda misma es el lugar al que habría que llegar, es decir, no hay lugar al que llegar. “Yo soy el camino, la verdad y la vida. Nadie viene al Padre, sino por mí”, de nuevo resuena el evangelio de Juan (14:6) El desplazamiento permanente es el camino mismo en el que se encuentra la verdad que se busca. Por ello, esta verdad que se busca nunca es algo que se ha de alcanzar y asegurar, sino una movilidad continuada de Alguien que se anuncia. Esto es lo que se revela en la narración de la infancia de un niño que no se llama Jesús.

B) La conversión como exigencia risible

El desplazamiento en resistencia es un continuo ininterrumpido. En la esperanza del nuevo lugar al que llega la familia migrante, el porvenir es algo que se va abriendo sin certezas. Y la nueva vida aquí, en Estrella, será la exigencia de una conversión que no podrá surgir sino en la falta de certezas y riéndose de la falta de certezas.

La situación con la que se encuentran en esta nueva ciudad no es mucho más alentadora que en Novilla, se trata también de una ciudad provincial formada por

migrantes de todas partes que han borrado de su memoria todo pasado, que carecen de pasión en sus vidas y se contentan con pequeños placeres del día y pequeños placeres de la noche y llaman a eso su “felicidad” y su “salud”, como dijo Nietzsche del “último hombre”.[29] Incluso esta ciudad es mucho más precaria y en desarrollo, carente de verdadera vida cultural o de inquietudes políticas de alcance. El matiz en su nombre —que en La infancia de Jesús se anunciaba con el candor prometedor del diminutivo Estrellita, y ahora es simplemente Estrella— despierta una sospecha adicional sobre la posibilidad de encontrar realmente una nueva vida en ella. A esto hay que agregar que los migrantes se asumen ahora abiertamente como fugitivos de la ley, ya que la razón principal para huir de Novilla fue la amenaza de que se llevasen a David por la fuerza al colegio para niños con dificultades especiales de aprendizaje. Por esto no dudan en aceptar la oferta de Juan, el autoestopista que trajeron en el coche, de buscar trabajo con unos conocidos de él en una de las granjas cercanas a la ciudad y permanecer así en el anonimato: “Pero si realmente les están yendo detrás las autoridades de Novilla, realmente están tras ellos, tal vez les convendría más juntarse con la población anónima”. (DJE, 9-10)

Por algún tiempo, pues, David, Simón e Inés se instalan sin querer ser vistos en la granja de las tres hermanas, como se les conoce por los alrededores, quienes adoptarán a la familia sin reservas. Mientras los adultos trabajan en la pizca de la uva, el niño comienza a tener un papel de liderazgo entre los niños que retozan todo el día en los campos abiertos, y no tarda en ganarse el afecto de todos por su perspicacia y sus atrevidas preguntas fuera de su edad sobre todo lo que ocurre: para qué se trabaja todo el día, por qué todos han olvidado de dónde vienen, por qué hombres y mujeres duermen separados en las crujías, qué pasa si coloca su miembro en la vagina de su amiga de juegos, ¿sería papá él así de fácil?, etc., etc. Las insinuaciones de que el niño David es un enviado, una especie de mensajero o la presencia velada del mismo Jesús, siguen siendo una constante en esta secuela. Por ejemplo, abundan los episodios en los que el niño niega llamarse David, y cuando aquellos a quienes interpela le preguntan cuál es su verdadero nombre, se abre un silencio que quiere ser más elocuente que cualquier palabra dicha. Da órdenes a todos, niños y adultos, como si su voz viniera de un lugar por lo Alto. Y en un episodio ocurrido en un lago al lado de la Granja, cuando uno de los niños anima a la pandilla a arrojar piedras a una parvada de patos y termina por herir de muerte a uno de ellos, él se empecina en andar sobre las aguas para regresarlo a la vida.

No obstante estas insinuaciones a lo largo de la narración entera, Coetzee les da

un giro significativo respecto a la Infancia de Jesús al llevar al punto de la exasperación el tono caprichoso e incluso irracional de las preguntas y las declaraciones desmesuradas de David, hasta el punto de hacer dudar a Simón de que realmente lo esté educando, y haciendo un poco chusco y banal que en el blurb de la contraportada del libro se diga que la novela trata de las “grandes cuestiones sobre madurar, de lo que significa ser un padre”. En este sentido, son tantas las preguntas impertinentes y los desplantes injustificados del niño, que Simón cae en la cuenta de su impotencia, y ante una pregunta más, ahora sobre el por qué vale más estar vivo que cualquier otra cosa, reflexiona:

Él está a punto de contestar, a punto de ofrecer la réplica correcta, paciente y didáctica, cuando nota que se le esta acumulando algo dentro. ¿Rabia? No. ¿Irritación? No: más que eso. ¿Desesperación? Tal vez: desesperación en una de sus formas menores. ¿Por qué? (DJE, 55-56)

La respuesta girará en adelante sobre su desilusión de haber querido ser un guía moral en la vida del niño, un guía paciente y dedicado, cuando éste no le presta siquiera atención. Por esto, tiene razón Eileen Battersby[30] al decir que la novela no trata del niño prioritariamente, sino de Simón y su puesta a prueba como guía y padre, y al mismo tiempo como persona siempre cabal y discreta, capaz de una razonabilidad siempre justa, prudente, mediadora; la novela trata de su hartazgo y de su desencanto con el caprichoso niño David lo mismo que de su vida infeliz, y, agregamos, de la risa y la conversión que exigen esta puesta a prueba.

Al constatar esta conducta imperiosa y muchas veces altanera, Simón e Inés, así como las tres hermanas, ven la imperiosa necesidad de que el niño sea formalmente educado de inmediato. Prueban con un tutor que intenta, de nuevo, hacerle entender las operaciones elementales de aritmética y el sentido de la lectura, pero el fracaso es rotundo una vez más: David afirma que el tutor no entiende qué son los números, qué se esconde en su trasfondo y qué aparece como peligro en sus intersticios, y es despachado por una indignada Inés. Entonces las hermanas proponen que, dada su peculiar forma de percibir estas cuestiones, pruebe a ir a la Academia de Danza, en donde la forma de impartir la educación está lejos de ser la tradicional.

La apuesta de la novela se jugará en el pasaje de dos transgresiones ocurridas en esta Academia hacia la risa y la conversión que van a disparar.

La primera transgresión es la educación misma ahí impartida. Esta Academia opera también en cierta forma más allá de la Ley, no se enseña ahí una educación regular como en todas las demás escuelas, incluso su filosofía es bastante reacia a la enseñanza estandarizada de operaciones matemáticas y lectura de libros de texto, pues considera que esta formación es más bien una deformación abierta, el camino de la inhibición del cuerpo y el alma y la conducción de los niños a la vida gris que todos llevan en Estrella. En lugar de esta educación inhibidora, el Sr. Arroyo, el director y maestro de música, y su esposa, Ana Magdalena, quien conduce las clases de danza, creen que los movimientos del cuerpo que en ésta se plasman invocan una esencia de los números que regula el cosmos, la esencia de los números como paradigmas absolutos e infinitos, que no pueden captarse por medio racional alguno ni expresarse con palabras ordinarias aprendidas en la escuela. “Si lo que les estoy contando esta noche les resulta poco claro… eso únicamente demuestra lo ineficaces que son las palabras; por eso bailamos.” (DJE, 70) Esto dice flemática la Sra. Arroyo en la presentación de su “filosofía educativa” en la reunión de padres de familia a la que ha convocado para iniciar cursos. Y si las palabras son falibles, por supuesto las esencias de los números tampoco se reflejan en el pobre manejo aritmético de contar, restar, sumar y calcular que se enseña en las escuelas tradicionales. Hay “números hormiga”, explica, y “números nobles”. Los primeros no son verdaderos números, sino “simulacros de números” que utilizamos para comprar y vender, para medir y calcular los asuntos de nuestra vida diaria. Pero estos “simulacros de números”, como las hormigas, no tienen memoria, “nacen del polvo y están destinados a morir en el polvo”, sólo se guían por el seguimiento ciego, rutinario y mecánico de su apego a la ley mundana, a las leyes de sustracción y adición, y como las hormigas, no saben por qué hacen lo que hacen, por qué mueren o nacen, para qué trabajan en un orden aritmético sin irregularidades. Y agrega:

En nuestra Academia no enseñamos la ley de la hormiga. Sé que a algunos de ustedes les preocupa esto; el hecho de que no enseñemos a sus hijos a jugar a cosas de hormigas, a sumar unos números a otros y todo eso. Confío en que entiendan ustedes por qué. Es porque no queremos convertir a sus hijos en hormigas. (DJE, 72)

Los “números nobles”, los números auténticos, no son aquéllos llevados y traídos en las operaciones cotidianas del mundo de hombres-hormiga, “están en el cielo, viven entre las estrellas”, reporta David sobre sus enseñanzas de día, y pueden ser invocados por la especial danza que se enseña en la Academia. Al dos, al tres y a los números que siguen les corresponden movimientos del cuerpo armonizados con la música para ser invocados, pero no al Uno, “el Uno tiene que venir él solo” (DJE, 59). Y con la presencia de estos números así invocados, viene la memoria perdida de la vida anterior, salimos de entre los “vestigios y sombras de memorias” de aquella vida y recuperamos algo de su lenguaje original en la forma de la danza, un “lenguaje trascendental” de la “danza del universo” y su memoria primigenia.

Son abundantes los pasajes en los que Ana Magdalena y el Sr. Arroyo afirman que todos en este nuevo mundo distópico han perdido la memoria, pero no los niños, que conservan un vestigio bastante vivo de quiénes fueron, y al no poderlo poner en palabras son capaces, no obstante, de hacerlo evidente en sus movimientos de danza. David, por su gracia y temple cuando baila, por su inteligencia de los números, será un alumno privilegiado del lenguaje de esta vieja memoria recuperada. Él ha sabido encarnar esa especial forma de danza que defiende Ana Magdalena, la única maestra que él ha aceptado porque enseña esa danza que invoca las Ideas:

Sí, aquí en la Academia danzamos; no de forma tosca, carnal y desordenada, sino con el cuerpo y el alma unidos, para dar vida a los números. Cuando la música nos penetra en nosotros y nos mueve a danzar, esos números dejan de ser simples ideas, simples espectros, y se hacen reales. (DJE, 71)

Un día que Simón va en búsqueda de David, se encuentra con que se ha ido a un día de campo con todos los niños de su clase. Regresa a casa con Inés e, intranquilos, deciden ir al lugar del día de campo para asegurarse de que el niño está bien. Con lo que se encuentran les causa una sorpresa desagradable: se trata de un campo nudista al lado de un lago, en el que los niños, sin ropa alguna, retozan en la orilla, y los Arroyo cuidan de ellos completamente desnudos

también. Simón se atreve a quitarse la ropa para ir al encuentro del maestro y aprovechar para cuestionarlo sobre sus raras enseñanzas platónicas y liberales al mismo tiempo. Ahí constata que Ana Magdalena es de una belleza pura más allá de lo humano, que él no puede "ser su igual" en ningún sentido, que hay en ella una perfección de una clase inhumana peculiar: "No es sólo que ella sea joven y esté llena de vida, mientras que él viejo y está consumido. No es sólo que ella esté, por así decirlo, labrada en mármol, mientras que él está, por decirlo así, hecho de arcilla" (DJE, 93). Este pasaje da cuenta del carácter transgresor de la educación de la Academia respecto a las costumbres más bien puritanas de los habitantes de Estrella, pero también es el encuadre perfecto para enfatizar una vez más la encarnación de la Belleza ideal en Ana Magdalena, su epónima personificación de la Ley metafísica de todas las cosas en su mismo cuerpo.

Imposible no escuchar hasta este punto de la narración la vieja voz de Platón, las resonancias de la antigua escuela órfica, de Pitágoras y el ascetismo metafísico de los números. Llevar una "vida pitagórica" para Platón es haber encontrado la armonía entre educación, justicia y templanza de los movimientos y los hábitos del cuerpo.[31] Y a la ciencia de los elementos celestes, la astronomía, corresponde la ciencia de la armonía musical, de tal modo que estas dos ciencias "son hermanas entre sí" dado que son los accesos privilegiados a la esencia de todas las cosas.[32] La danza, por su parte, ha de considerarse esencial a la gimnasia en cuanto quiere lograr la armonía del cuerpo y su dominio, y su acompañante es la música en cuanto que ésta consigue la armonía del alma según las virtudes cardinales de la fortaleza, la prudencia y la templanza. Como en la novela de Coetzee, el complemento entre danza y música cumple el objetivo de la formación educativa, la paideia, pero también, y por esa vía, el objetivo ético-político de la justicia y el cometido metafísico de volver, en una suerte de reminiscencia dancística, a las esencias mismas de todas las cosas.

Para Platón como para la Academia de los Arroyo, las leyes de la danza son las leyes metafísicas del orden del cosmos y, al mismo tiempo, del orden de una ciudad ideal que le es fiel, y por ello no han de ser transgredidas por una danza de género inferior: la danza burlesca —la danza de los cuerpos feos sin armonía — o la danza báquica —la danza sin orden numérico, extraviada en pasiones concupiscibles o irascibles, propia de "esclavos y extranjeros", no apropiada para los ciudadanos de una república justa.[33] La danza que se enseña en la Academia, que ha terminado por encantar al niño David, parece seguir la consigna que dictara Platón hace dos mil años: que la danza y la música se orienten por un modelo de vida divino, cuya ley sea inquebrantable y se vigile en

cada uno de sus pasos, en cada una de sus notas. La Academia de Danza de Coetzee es la reduplicación de la Academia de Platón, que sigue fielmente sus palabras admonitorias:

Que las tonadas populares, los cantos sagrados y el conjunto de las danzas de la juventud sean, por el mismo título que cualquier otro, leyes que no sea lícito transgredir en una sola nota o en un solo paso de danza.[34]

Pero este mundo de fidelidad absoluta a la Ley divina, fidelidad sin restricción a los pasos de danza y las notas de música, no durará. La segunda transgresión ocurrida en la Academia, la transgresión que llevará a la conversión, atentará contra la sublimidad de la inspiración platónica de la danza y la música y contra su metafísica de los números. Esta segunda transgresión no podrá ser sino la de un asesinato que abre el camino hacia la conversión.

La ley que transgrede la Academia no es la Ley que defiende en sus enseñanzas, se trata de la ley con minúscula, la ley de las cosas cotidianas en el pequeño mundo distópico de Estrella, la ley de los hombres-hormiga perdidos en el reino de sombras de su rutina. No es la ley con mayúscula del orden cósmico platónico que se quiere encarnar en la danza de invocación de los números. En nombre de esta ley divina se transgrede la ley de las cosas humanas. Pero aún habrá una transgresión de esta transgresión, la transgresión de la ley por una pasión humana, demasiado humana, el asesinato cometido por Dmitri.

Dmitri es el personaje clave del momento en que las cosas realmente dan un giro en la novela, de su peripecia trágica. Empleado como conserje y guardia en el museo de arte aledaño a la Academia, constantemente se cuela por sus pasillos para tener contacto con los niños. Su interés en ellos no se reduce a lo que con candor fingido declara, con una sonrisa en los labios “están llenos de vida, alegran el corazón de un viejo como yo”, pues lleva a algunos de ellos a una pequeña habitación en el sótano, entre ellos a David de forma recurrente, para mostrarles fotos de mujeres desnudas recortadas de revistas pornográficas y hablarles en tono confidencial de su pasión por su maestra, Ana Magdalena. A los niños y a Simón les confiesa su enamoramiento irremediable, su encaprichamiento con ella y percibirse como irremediablemente destinado a su

propio fracaso. Ante esta insistencia descarada, Simón le reclama su baja acción de llevar a los niños a la habitación y mostrarles las fotos de mujeres desnudas, e incluso lo anima a que rectifique el camino, a sus 44 años, a buscar una mujer y tener hijos por su cuenta. Dmitri le contesta que lo hace no por corromperlos, sino por rozarse con la vida al menos un poco, pues él ya está condenado:

Porque ¿para qué sirvo estando solo, y para qué sirves tú estando solo…? ¡Sí, tú, Simón! ¿Para qué servimos estando solos, esos viejos solos, cansados y gastados que somos? ¿Por qué no nos encerramos en el lavabo y nos pegamos un tiro en la cabeza? (DJE, 118)

Pero no pondrá una pistola en su cabeza, al contrario, cerrará sus manos crispadas alrededor del cuello de su enamorada hasta darle muerte. ¿Cómo ha ocurrido esto, qué obscura pasión lo ha llevado a violar y asesinar al objeto de su pleitesía, es decir, a transgredir la ley de la belleza encarnada en ella? Su presunta violación y asesinato no sólo desmienten la posibilidad de esta personificación metafísica de la belleza, sino que dan el giro en la narración hacia la transgresión de tal Ley metafísica, y llevan al niño y a su protector al plano de la sospecha de su posibilidad. El asesinato de Ana Magdalena, de una belleza inaudita, con piel de alabastro, defensora de una jerga platónica en realidad incomprensible, representa la puesta en tela de juicio de la racionalidad fría y vacía y el imperio de la pasión, encarnada en su asesino, Dmitri.

Ocurrido el crimen, se siguen largos diálogos sobre la bondad o maldad de la pasión, sobre su necesidad para el movimiento de las cosas vivas y sobre sus consecuencias cuando este movimiento es desordenado. Para Inés sólo hay una conclusión posible: “Si hubiera menos pasión, el mundo sería un lugar más seguro” (DJE, 132). El niño la sigue sin cortapisas en este momento. Cuando le preguntan si tiene una pasión por la música (está en una entrevista de ingreso en la Academia de Música, habiéndose cerrado la Academia de Danza), responde terminante: “No. Las pasiones son malas” (DJE, 132). En cambio para el razonable Simón no se trata de dictaminar el bien o el mal de las pasiones, sino su buena o mala conducción, su buena o mala intención y la posibilidad de moderarlas. Una de las tres hermanas que ha apoyado la educación de David, Alma, opina que las pasiones siempre son buenas: “Sin pasión, el mundo dejaría

de girar. Sería un lugar apagado y vacío" (DJE, 137). Y de hecho, agrega, es un solo tipo de pasión la que mueve todas las cosas, no dos clases, buena o mala (se oyen aquí de nuevo vestigios de la metáfora platónica en el Fedro sobre los caballos blanco y negro, templanza y pasiones, que ha de guiar el auriga del carro celeste sin desbocarse;[35] incluso resuena Freud y la deducción de Eros y Tánatos como pulsiones de vida y muerte). Cuando se le pregunta a David qué piensa, lo primero que contesta es que Simón le ha dicho que "no le está permitido tener pensamientos", manifiesta así su falta de reconocimiento hacia él una vez más. Pero Alma insiste: no prestes atención a Simón, dinos qué piensas tú. Entonces, como única respuesta, el niño se quita las calcetas, se yergue en medio de la habitación se encuentran, y comienza a bailar. Lo hace con tal delicadeza y destreza que todos quedan boquiabiertos. Ha interpretado la danza del número tres, declara cuando ha terminado. ¿La danza de la pasión?, inquiere aún Alma. "El niño no se mueve, pero en los ojos le aparece una chispa traviesa" (DJE, 138).

Se ha dicho que Coetzee instruye y alecciona desde este punto de la novela en adelante, en detrimento de la construcción de una trama densa, y hace una pseudofilosofía que anula las posibilidades ficcionales de la novela.[36] Pero esta opinión no toma en cuenta que los densos diálogos sobre la pasión versus la razón, como en adelante los diálogos sobre el sistema judicial y su poca efectividad para castigar el crimen, son la cara visible de un trasfondo en el que realmente se juega la apuesta de la novela: la apuesta por una conversión que se sigue de la doble transgresión de la que venimos hablando. Como lo ha hecho en otras novelas, para lograr la escenificación de esta conversión, los personajes son llevados al límite de su caracterización para hacerlos renunciar a ella, para hacerlos tocar fondo, por así decirlo, y que devengan otra cosa de lo que son. Ya en La edad de hierro, como vimos, la Sra. Curren consigue su propia autonegación al enfrentar al extraño y dejarse transformar por él. La originalidad de esta técnica en Los días de Jesús en la escuela radica en que la exigencia de conversión tiene lugar como momento risible. Sólo la capacidad de reírse de uno mismo, incluso diríamos el paradójico deber de reírse de sí mismo, es la condición de posibilidad de la conversión.

Comenzando por Dmitri. Y una vez más: como es recurrente en la caracterización de otros personajes de Coetzee —David Laurie en Desgracia, Michael K en Vida y época de Michael K, John C. en Diario de un mal año, Dostoievski en El maestro de Petersburgo, el Sr. Vercueil en La edad de hierro— la auto-marginación lúcida de Dmitri, debida a su baja condición moral, será el

disparador de una acción de resistencia al estado de cosas social en el que se encuentra. Dmitri es un personaje dostoievskiano, lúcido de su propia decadencia, capaz de reflexionar sobre ella con verdadera soltura y hacer el recuento minucioso de su carencia de salidas. Cada vez que se encuentra con Simón a la entrada de la Academia, aprovecha para abordarlo con largos y lúcidos discursos sobre su condición de excluido, de hombre eternamente esperanzado en obtener una respuesta de Ana Magdalena, y una vez más Coetzee juega con la metáfora kafkiana de espera ante la puerta de la ley. Pero en esta ocasión la espera no durará mucho, la puerta de la ley es echada abajo con violencia y su secreto violado y aniquilado.

¿Qué cabe hacer ante esta transgresión absoluta? Por supuesto, en primer lugar buscar al transgresor y procesarlo. Pero entiéndase bien, el proceso de la transgresión no se traduce al castigo que le hiciera justicia. Tras dar la policía con Dmitri y llevarlo a los tribunales, lo primero que él pide es esta justicia, este castigo. El juez le dice que la justicia no actúa de forma atropellada, que él tiene que entender los términos del proceso, que incluyen la posibilidad de exculpación o de atenuante, y la función del tribunal como evaluador de los términos del crimen cometido en su totalidad, y no sólo en consideración de su propia confesión. A esto Dmitri sólo contesta:

Entiendo los términos perfectamente, señoría, pero carecen de relevancia en mi caso. No me estoy exculpando. Soy culpable. Júzgueme. Senténcieme. Haga caer sobre mí todo el peso de la ley. No me quejaré en lo absoluto, lo prometo. (DJE, 147)

Durante todo el juicio —que se sigue en los periódicos, se comenta en toda la ciudad y al cual asiste un nutrido público, incluyendo a Simón y David que han logrado colarse en las primeras filas del juzgado— se le reitera al criminal, incluso se le intenta convencer de que hay atenuantes importantes, de que tiene derecho a un abogado aunque él renuncie a él; de que la pasión que lo llevó a perpetrar el asesinato lo disculpa, pues puede interpretarse como un momento de locura incontrolable; de que la misión de las cortes de justicia en Estrella es la recuperación, la rehabilitación y la salvación, y no el castigo. Ante esto él reitera su posición: “soy culpable, castíguenme, escupo sobre sus abogados”, y escupe

en el suelo. El fallo del juicio es sorprendente: Dmitri, a pesar de su confesión razonada, a pesar de su advertencia consciente del mal que hizo, es enviado, por razones humanitarias y no habiendo encontrado suficiente evidencia de las razones por las que cometió el crimen, al hospital local para que sea tratada su afección. Antes de que se lo suban al vehículo que lo llevará al hospital, tiene oportunidad de hablar con el niño, y sólo le dice que lo han perdonado, pero que lo decapitarán en el hospital para ponerle una cabeza nueva que no esté enferma. Entonces David replica: “Yo no te perdono”. Dmitri responde:

¡Eso es bueno! Aprende esta lección de Dmitri: nunca dejes que te perdonen y nunca hagas caso cuando te prometan una vida nueva. Lo de la vida nueva es mentira, hijo, la mentira más grande de todas. No hay otra vida que ésta. Ésta es la única que existe. En cuanto les dejas que te corten la cabeza, todo se acaba. Ya no hay más que oscuridad, oscuridad y más oscuridad. (DJE, 157)

¿Hay en este giro de las cosas contenido en las palabras “no dejes que nunca te perdonen” dichas al niño David; una renuncia a la alusión a Jesús y su enseñanza “perdona a tus enemigos”? Cabe sospechar que así es, sobre todo si se toman en cuenta los acontecimientos que siguen desde este punto de la novela. Una vez en el hospital local, que tiene apenas una pequeña sección para el tratamiento de enfermedades mentales, Dmitri es tratado a cuerpo de rey. Se le da una habitación con baño privado, se pasa el día deambulando por los pasillos y fumando; incluso, como había sido empleado por ese mismo hospital hace años, con la ayuda de enfermeros conocidos puede entrar y salir a capricho simplemente poniéndose un uniforme de conserje. Se le hacen exámenes psicológicos más bien superficiales que para él son pasatiempos que ni siquiera tocan los verdaderos motivos de su crimen y de los cuales se mofa.[37] El asesinato que Dmitri comete y la completa falla del sistema judicial para hacer justicia a la víctima serán los disparadores de una postrera conversión en Simón, de una renuncia a su acostumbrado hábito de querer encontrarle una razón a todo lo que vive con el niño David.

El absurdo a que conduce la impunidad de la violación y el asesinato, el cinismo con el que Dmitri entra y sale del hospital al que fue recluido en el alegato de afectación mental, es el conducto de una conversión inesperada para Simón. De

la mano, también lo será el rechazo de su hábito de ser razonable por parte del niño, su declaración reiterada de que él no sabe quién es, de que no entiende las verdaderas razones de los números y la danza, y la paradoja de que el criminal busque su castigo sin que se le de satisfacción, a pesar de las torpezas y la falta de miras del sistema judicial entero.

Dmitri decide asumir el mayor castigo en Estrella: presentarse en las minas de sal y quedarse a cumplir una condena de por vida de trabajos forzados que él mismo se impone; pero una y otra vez se desdice, aparece de nuevo con el niño, que lo ha ido a buscar al hospital y lo lleva con Simón. Cuando se encuentran, Dmitri le pide que queme unos documentos que esconde en la habitación del sótano en donde ocurrió el asesinato; se trata de las fotografías de mujeres desnudas que mostraba a los niños, y, cosa inesperada para Simón, una serie de cartas que le dirige la misma Ana Magdalena, cartas de amante esperanzada en verlo de nuevo, cartas que revelan que había un amorío entre ellos dos. ¿Son estas cartas una falsificación de Dmitri, un nuevo engaño de una mente enferma?, se pregunta Simón. La respuesta nunca es aclarada. Como no es aclarado el por qué David, a pesar de los intentos incansables de su tutor por explicarle la gravedad del crimen cometido por su amigo Dmitri, lo respalda una y otra vez, lo defiende de las acusaciones, dice que a pesar de todo es buena persona y que él lo irá a buscar a las minas de sal y se quedará con él.

¿Por qué se pone David del lado de Dmitri incondicionalmente, aún entendiendo que es un asesino a sangre fría? ¿Cuál es la lección de su terquedad en defenderlo, si es que seguimos haciéndole el juego a la saga del niño David que se insinúa como el niño Jesús? La respuesta sólo puede deducirse como el favoritismo que tiene aquel que posee una extraña sabiduría más alta por el hombre de pasión, por el transgresor de una ley que al final se revela banal y de las “buenas razones” que incansablemente esgrime Simón. El favoritismo por aquél que le dice “nunca los escuches cuando te prometan una nueva vida”. Y entonces la lección va realmente dirigida a él, a Simón, va dirigida a su propia conversión…

El escenario montado por Los días de Jesús en la escuela es así el reino de la descreencia, de un nihilismo que lo ha invadido todo, de una confusión que al propósito ha hecho ventilar Coetzee sobre las insinuaciones a la vida de Jesús y las insinuaciones que las desdicen. Pero este reino de indicaciones y contraindicaciones será justamente el medio de la conversión esperada, una conversión digna de reírse. ¿Se trata en todo caso de una conversión que, por

medio de la risa, lleva a una salvación? Así parecen indicarlo las reflexiones de Simón, tras querer explicar al niño el sentido del crimen cometido, del castigo autoimpuesto de Dmitri. Si el problema es su cabeza enloquecida, propone el niño, ¿por qué no esperó a que los médicos le pusieran una "cabeza sana"? Y si el problema es su corazón malo, ¿por qué los médicos no se lo quitan y le ponen uno de oso, bueno y limpio? Simón responde a estas preguntas diciéndole que esto no es posible, y que hasta que los médicos no encuentren una forma de hacer esta sustitución, Dmitri tendrá que asumir la responsabilidad de sus acciones. "La única forma de obtener la salvación es salvarse a uno mismo", le dice perentorio. Entonces el niño lo ve fijamente y sonríe, y el narrador nos dice que esa sonrisa puede interpretarse como alegría o como burla por igual. Cuando Simón presiona al niño para que le diga el motivo de esa enigmática sonrisa, éste sólo responde: "Porque…". La frase nunca se completa. Coetzee deja abierta la insinuación de que el niño sabe el por qué de las acciones de Dmitri y de las suyas también, las de su instructor y protector, desde un plano de extraña sapiencia más alta. Y desde esta sapiencia se alegra o se burla… Entonces Simón, sintiendo que una bruma espesa lo cubre, tras tomarse dos copas de vino, una seguida de la otra, reflexiona:

"La única forma de obtener la salvación es salvarse a uno mismo". El niño acude a él en busca de guía y lo único que él le ofrece son tonterías superficiales y perniciosas. La autosuficiencia. Si él, Simón, tuviera que ser autosuficiente, ¿qué esperanza de salvación tendría? Y ¿salvación de qué? De la ociosidad, de la falta de rumbo, de una bala en la cabeza. (DJE, 224)

Pero el final de la novela, por segunda vez, indica que nadie ha de ponerse una bala en la cabeza para salir de la confusión y el nihilismo. Lo que queda claro es que no son las razones, ni altas ni bajas, ni platónicas ni humanamente razonables, las que indican una salida, es decir, ni la transgresión de la Academia, su enseñanza de lo más alto por medio de la danza, ni la "buena prudencia" de la razonabilidad de Simón. ¿Entonces qué? La posibilidad de reírse de todo esto.

El yo que experimenta los acontecimientos hasta aquí ocurridos ha sufrido una escisión que lo divide. La demanda a ese yo —el yo de Simón, el yo del lector—

es doble: por una parte, la demanda de educar y cuidar de David, con la que el lector empatiza fácilmente; por otra parte, la demanda, de difícil empatía, de comprender a David a pesar de su rechazo y sus caprichos, de su falta de reconocimiento aparente, complicada por la demanda de ese otro que es Dmitri y la comprensión del asesinato que comete sin la justicia que le correspondería. El yo así dividido frente a esta doble demanda puede tomar dos caminos: o afirmarse a sí mismo y no ceder, o negarse a sí mismo y ceder. Pero si hace lo primero, quedará atrapado en la demanda como algo que lo perseguirá culposamente, o, para decirlo con los términos levinasianos con los que construye Simon Critchley su "ética del compromiso", quedará en calidad de rehén por la demanda infinita que constituye ese otro. ¿Cómo no quedar atrapado y perseguido por la culpa de esa demanda, y deslizarse por la vertiente del resentimiento, diremos también con Nietzsche? La única salida es tomar la segunda opción, negarse a sí mismo y ceder a la demanda. Sólo así puede establecerse un verdadero compromiso ético con el otro sin que esto implique la condena de la culpa y el resentimiento. Pero sólo a condición de abandonar, como dice Critchley, la concepción trágica heroica de una supuesta autenticidad del yo que se defendería frente a la inautenticidad del mundo (por ejemplo, en la posición de Heidegger y su apuesta por la comprensión y la resolución del Dasein frente a la ambigüedad del mundo inauténtico del Das Man), y asumir su experiencia desde la comedia antiheroica, la experiencia del reírse de las altas aspiraciones del yo y asumir su inautenticidad radical.[38] Sólo así se asume la finitud propiamente humana, falible y destinada a su fracaso. Pues bien, ésta es la experiencia de autonegación cómica que a la postre ofrece Los días de Jesús en la escuela.

Tres escenarios risibles así lo indican.

Primero. Decaído por el cinismo y la impunidad de Dmitri, desilusionado y agotado por la falta de reconocimiento del niño, Simón se inscribe de nuevo, como lo hiciera en Novilla para distraerse, en el Instituto de la ciudad que ofrece cursos variados. Y como en Novilla, sufrirá una nueva desilusión. El curso que elige es "Composición en español", y ahí conoce a Martina, una joven maestra que lo impactará por su inteligencia lo mismo que por su gentileza. No es un enamoramiento postrero lo que vivirá los escasos días que asiste al curso con ella, sino la oportunidad de ser escuchado, la ocasión de un desahogo sincero con una persona sincera. Los ejercicios de composición que pide la joven maestra, él los convierte en largos monólogos de confesión sobre lo ocurrido, sobre la acusación de Dmitri de que él es "un hombre sin pasión", un cobarde

que se refugia en sus buenas razones, un hombre débil de temperamento y débil de fuerza física, un pelele que gusta de hablar razonablemente. Su experimentación con el lenguaje es realmente exquisita. Conmovida, cuando ella advierte esta sobrecalificación, le dice abiertamente que no puede ser su confesora, le devuelve sus tareas y le dice que no podrá con su "apelación" a ella, como madre de un hijo y una casa que cuidar, como humilde maestra de cursos para migrantes, no puede hacerse cargo de esa responsabilidad de otro. Como última tarea que él asume del curso —escribir un resumen curricular— él se despide con una ironía sobre la "enseñanza formativa" que el conocimiento de Dmitri le ha brindado, es decir, sobre la capacidad de reírse de sí mismo que ha disparado en él:

Conocer a Dmitri (que me cae mal y a quien ciertamente desprecio desde un punto de vista moral) ha sido una experiencia instructiva para mí. Llegaría incluso a incluirla entre mis cualificaciones educativas. (DJE, 180)

Segundo escenario risible. En su intento por reabrir la Academia y honrar la memoria de su esposa muerta, el Sr. Arroyo convoca a una conferencia con el profesor Moreno, quien hablará de las teorías del Dr. Metros, filósofo y matemático, experto en el arte de la medición de todas las cosas y de cuyo pensamiento derivarían muchos de los secretos de la enseñanza de la danza y la música en la Academia. Recordando el lema sofístico de Protágoras,[39] el conferencista sostiene que a partir de los "metron", las unidades cuantificadoras de todas las cosas, se puede deducir la orientación práctica de lo que hacemos todos los días, así como las verdades de las ciencias e incluso la medida de la buena distribución y proporción de las cosas en la ciudad. La medida se aplicaría sin medida, he aquí la ironía. El pasaje entero de la conferencia del Dr. Metros es una ridiculización de las aspiraciones de "medir todas las cosas" con una racionalidad de cálculo y buena ponderación, que llevaría tanto a un entendimiento último de la verdad de las cosas en la ciencia, como de la justicia social, que al fin encontraría la medida precisa en su balanza para dar a todos lo que requieren y lo que merecen. Incluso puede interpretarse este pasaje, como ha dicho Alex Preston, como el rechazo de un "mundo biopolítico" en el que todo ha de ser controlado y vigilado, y que no hace más que tensionar la asfixiante atmósfera de la novela.[40]

De hecho, el vano afán por encontrar la medida de todas las cosas expuesta en la conferencia, es la contraparte de las mediciones de la población tomadas como instrumentos de control, de persecución de la ley, representadas por el censo que se lleva a cabo en esos días. Como salieron huyendo de Novilla, Simón a Inés han ocultado todo este tiempo a David de cualquier tipo de control o expediente. Y en una conversación con el Sr. Arroyo, el mismo que ha invitado a la conferencia sobre Metros, averiguan que él también esconde a sus hijos del censo, pues él tampoco da crédito a las escuelas públicas (y como hace notar Christopher Tayler todo el pasaje recuerda vagamente, además, la huida al desierto de la sagrada familia en el evangelio de Lucas[41]). Él mismo declara cuando Simón le pregunta:

¿Por qué necesita usted esconder a sus hijos?

Porque no los contaron en el último censo y por consiguiente no tienen números y por consiguiente no existen. Son fantasmas. (DJE, 213)

Ante estas palabras des-mesuradas, dichas paralelamente a las palabras que pretenden ganar la medida universal de todas las cosas, no queda más que reírse.

Tercer escenario risible. Imposibles, desmesuradas, a las palabras sobre la medida de todas las cosas sigue la danza. No puede ser de otra forma. Como una especie de complemento a la conferencia del profesor Moreno, el Sr. Arroyo se declara incapaz de agregar más palabras y propone al público una escenificación de la danza de los números dos, tres y cinco, en la que sus dos hijos son los protagonistas. Lo hacen emotivamente, con movimientos bien estudiados, firmes, intachables. Pero David, que observa en el público, desaprueba su interpretación con una mirada severa. Cuando terminan, para la sorpresa de todos y fuera del programa, se pone de pie y declara que quiere interpretar la danza del número siete, de suma dificultad (dancística y metafísica, hay que entender). A pesar de las advertencias que por lo bajo le hace Simón y de las débiles disuasiones de su maestro, él se empecina en hacerlo, seguro de que ha de dar el mensaje, justo en ese momento y en ese lugar. El niño parece encarnar todas las enseñanzas celestes de la Academia en sus movimientos sublimes, simplemente perfectos, “parece liberarse de todo peso corporal y convertirse en

luz pura” (DJE, 241); en su rapto dancístico, “no es ya un infante ni un adulto, ni chico ni chica; él incluso diría que no es ni cuerpo ni espíritu” (DJE, 241), y Simón, completamente arrobado, no puede sino susurrarse, como en una íntima oración: “¡Acuérdate de esto! ¡Si en algún momento del futuro sientes tentación de dudar de él, acuérdate de esto!”. (SDJ, 241).

Pero lo que parece ser, así, un retorno de los motivos de la metafísica platónica, y con ella de la sugerencia de que David es en efecto un enviado del Cielo, vuelve a quedar atrapado en una zona de indefinición —que denominaremos ya la zona de lo risible— entre el sí y el no. La última aparición de Dmitri (que se ha escapado del hospital una vez más) al final del acto del niño, es el conducto hacia esta zona de lo risible. Entre los aplausos que colman la sala, Simón escucha sin margen de error su voz, ¡Bravo! ¡Bravo!, y siente un escalofrío. Cuando cesan los aplausos, un anciano se pone de pie y comienza a formular una pregunta temible para la teoría metafísica de la medida de todas las cosas y su encarnación en la danza: “Ya no tiene que haber nadie por encima de la ley […] Sin embargo, […] ¿acaso es bueno que el imperio de la ley no conceda excepciones? Si la ley se aplica sin excepciones, ¿qué lugar queda para la compasión?”. (DJE, 242) En este momento preciso, el momento en que de nuevo se pone en tela de juicio la ley, es en el que irrumpe violentamente la pasión de Dmitri. “¡Ya basta, ya basta, ya basta!”, clama en medio del público, e interpela al Sr. Arroyo implorándole su perdón por el asesinato de su esposa. Como un equívoco Sócrates, se dirige al público y dice que no puede acudir a las instancias de la ley para buscar su absolución, pues “la Ley no considera el estado del alma de un hombre”, solamente hace ecuaciones frías de medición: a tal crimen, tal castigo, o tal tratamiento psicológico… Siendo inútil todo esto, clama Dmitri: “¡No tiene ningún sentido! ¡Hay crímenes que no se pueden medir! ¡Están fuera de todos los baremos!”. (DJE, 243) Por esto vuelve a exigir su castigo, nunca su absolución. El niño lo interpela y le exige que le pregunte a él qué debe hacer, si entregarse o huir de la ley, si debe pedir perdón al agraviado o a sus jueces, insiste en que él entenderá, pero cuando Dmitri, con lágrimas en los ojos, al fin le pregunta esto, un par de policías entran en escena, lo someten y terminan por arrastrarlo fuera de escena.

¿Por qué el niño no alcanza a formular su respuesta, que debía ser la de un enviado del cielo? Quizá sólo en el seguimiento de una última petición que Dmitri hace en sentido humano, sólo humano: ser recordado como alguien que falló, que cometió un crimen, pero que era “uno de nosotros”, un hombre falible como cualquiera, en la zona indefinida entre ley y esquivamiento de la ley en la

que puede ser reconocido como ser humano:

Está claro que alguien puede decir: “¿Dmitri? Me acuerdo de Dmitri. Hizo una mala cosa, pero en el fondo no era mala persona, el viejo Dmitri”. Con eso bastará; con esa única gota de agua salvadora. No que me absuelvan; sólo que me reconozcan como hombre, que digan: “Sigue siendo nuestro, sigue siendo uno de nosotros”. (DJE, 245)

Esta zona de indefinición entre el sí y el no, la zona de la contingencia y el error humanos, es la que ya había puesto en juego Coetzee en Elizabeth Costello, la zona en la que es imposible definirse, como vimos, moral o políticamente sobre la censura, sobre el sacrificio de los animales y en general, sobre cualquier asunto en el que esté involucrada una valoración fuerte de lo que hacemos en el mundo, de quiénes somos como agentes en ese mundo. Y esta indefinición, esta indecidibilidad para decirlo una vez más con Derrida, será el campo de la verdadera reflexión ética y política, será el verdadero terreno de la resistencia al estado de cosas cultural y, agregamos ahora, será el medio en donde la capacidad de reírse de uno mismo dispara una conversión que tiene que ver con la reflexión y la acción de esa resistencia.

Las páginas finales del libro dibujan la zona risible en donde se encuentran la resistencia y la conversión. Se ha impuesto toque de queda en la ciudad para obligar a los ciudadanos a atender el censo, Simón y el niño esperan todo el día en casa, y cuando al fin llegan los censores muy avanzada la noche, David se esconde en el clóset y logran burlar a la ley, aún cuando su largo brazo se extiende a deshoras. “No tienes nombre y no tienes número. Con eso basta ya para hacerte invisible” (DJE, 250), le dice Simón. Esta invisibilidad es la condición de su resistencia continuada. Al día siguiente, Simón se presenta de nuevo en la Academia para hablar con el Sr. Arroyo y sondear, una vez más, el reingreso de David en ella. El maestro se encuentra perdido en uno de sus raptos de composición musical, así que con quien habla es con Mercedes. Surge de nueva cuenta el tema de la rara educación de los números a través de la danza, y entonces ella le pregunta qué piensa ahora, tras lo que ha vivido y visto. Él responde firmemente, en un verdadero acto de auto-negación necesario para reírse de sí mismo:

Yo no pienso, Mercedes. En nuestra familia, yo soy el tonto, el ciego, el que no baila. Inés manda. David manda. El perro manda. Yo voy dando tumbos detrás de ellos, confiando que llegue el día en que se me abran los ojos y pueda contemplar el mundo tal como es realmente, incluyendo los números en toda su gloria, el Dos, el Tres y los demás. Usted me ofreció lecciones de danza y yo las rechacé. ¿Puedo cambiar de opinión? (DJE, 252)

Acto seguido va a la misma tienda de zapatillas de baile en la que consiguieron las del niño meses atrás. Como no hay de su talla, pide las más grandes que tengan, en color dorado. Le traen unas que le quedan demasiado justas y en color plateado. Las compra de cualquier forma. En casa las abre por la parte delantera con una navaja e introduce los pies en ellas a la fuerza. Los dedos asoman de forma grotesca cuando se presenta con su nueva maestra, que al verlo suelta una carcajada, que él acepta como salvífica. Cuando ella le dice que mejor se las quite y baile con los pies desnudos, él contesta firmemente: “No. He pagado los zapatos de payaso y los voy a llevar”. (DJE, 253) El Sr. Arroyo entra al salón y lo ve de arriba abajo con suma seriedad. Se pone al piano y comienza a tocar.

Con los torpes esfuerzos de Simón por hacerse al menos de algunos movimientos rudimentarios de esa danza de los números, se vuelve a abrir la posibilidad del reino de las ideas, pero asumido ahora bajo la forma de un raro ascetismo en el que acepta su condición ridícula, impotente, no de su entendimiento racional, es decir, forzándose a reírse de sus intentos permanentes de entendimiento racional. De este modo, Simón, como dice Elizabeth Lowry, al final “pelea por la ‘primacía de lo personal’ sobre el ideal abstracto, comunitario; pelea por el barro sobre el mármol.”[42]

Sintiéndose mareado, intentando llevar la cadencia de los movimientos de danza que le indica Mercedes, y sólo siendo capaz de hacer bamboleos torpes, risibles, puestas sus zapatillas rotas que le dan un aire bufonesco, a Simón se le abre el horizonte de algo inexplicable. Se ha vencido a sí mismo, ha vencido a Estrella resistiéndosele, ha comenzado su conversión. Sin más que decir, habiéndolo insinuado todo, Coetzee cierra la narración con una última sugerencia infinita:

Con los brazos extendidos y los ojos cerrados, él traza lentamente un círculo arrastrando los pies. La primera estrella empieza a elevarse en el horizonte. (DJE, 255)

[1] H. Tiffin, “Post-colonial literatures and counter-discourse”, Kunapipi 9, n. 3 (1987), p. 22; citado por Chris Prentice, “Foe”, en T. Mehigan (ed.), A Companion to the Works of J. M. Coetzee, cit., p. 110, cita 21.

[2] Cfr. P. Lazo, La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura, México, Siglo XXI, 2006, cap. 5, p. 154 y sig.

[3] M. Nicholson, “If I make the air around him thick with words: J.M. Coetzee Foe”, West Coast Review 4, 21 (1987), p. 52; M. Vaughan, “Literature and Politics: Currents in South Africa Writing in Seventies”, Journal of Southern African Studies 1, 9 (octubre 1982), p. 126. Ambos citados por Chris Prentice, Foe, en T. Mehigan (ed.), op. cit., p. 93.

[4] T. Mehigan (ed.), op. cit., p. 2.

[5] D. Attwell, “The problem of History in the Fiction of J. M. Coetzee”, Poetics Today 3, 11 (1990), 590.

[6] Coetzee, “Daniel Defoe”, en Costas Extrañas, p. 30.

[7] Ibid., p. 34.

[8] Ibid., p. 35.

[9] Prentice, op. cit., p. 99.

[10] Ibid., p. 100.

[11] Cfr. G. Deleuze, “Michel Tournier y el mundo sin el otro”, en Lógica del sentido, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994, pp. 301-319.

[12] Ibid., p. 302.

[13] Ibid., p. 306. Y unos párrafos más adelante, con más contundencia, p. 307: “Es necesario comprender que el otro no es una estructura entre otras en el campo de la percepción (en el sentido en que, por ejemplo, se le reconocería una diferencia de naturaleza con los objetos). Es la estructura que condiciona el conjunto del campo y su funcionamiento, haciendo posible la constitución y la aplicación de las categorías precedentes. No es el yo, es el otro como estructura lo que hace posible la percepción”.

[14] Ibid., p. 308: “Volvamos, pues, a los efectos de la presencia del otro, tal y como se desprenden de la definición ‘el otro-expresión de un mundo posible’. El efecto fundamental es la distinción de mi conciencia y de su objeto. Esta distinción se deriva, en efecto, de la estructura el Otro. He aquí lo que es el otro: puebla mi mundo de posibilidades, de fondos, de franjas, de transiciones; inscribe la posibilidad de un mundo aterrador aun cuando yo no estoy aterrado, o bien, al contrario, la posibilidad de un mundo tranquilizador cuando yo estoy realmente aterrado por el mundo; envuelve bajo otros aspectos al propio mundo que se desarrolla delante de mí; constituye en el mundo tantas o cuantas burbujas que contienen otros tantos mundos posibles”.

[15] Ibid.

[16] Ibid.

[17] Cfr. A. Camus, El mito de Sísifo, Buenos Aires, Losada, 1997.

[18] Por esto dice Deleuze: “El mundo perverso es un mundo sin posible. El Otro es lo que lo posibilita. El mundo perverso es un mundo donde la categoría de lo necesario ha reemplazado completamente a la de lo posible: extraño spinozismo en el que el oxígeno falta… Toda perversión es un otrocidio, un altrucidio, por tanto un asesinato de los posibles”. (Ibid., p. 318.)

[19] Cfr. A. Honneth, Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento, Argentina, Katz, p. 30 y sig.

[20] Véase Adorno y Horkheimer, Dialéctica del Iluminismo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, p.26.

[21] R. Pippin, “¿Qué tiene que ver la novela, La infancia de Jesús, de J. M. Coetzee, con la infancia de Jesús”, Istor. Revista de Historia Internacional 63, año XV, (invierno, 2015), p. 168.

[22] Ibid., p. 171.

[23] Platón, La República, México, UNAM, 2007, 372e.

[24] Pippin, op. cit., p. 171.

[25] Y. Tajiri, “Beyond the Literary Theme Park: J. M. Coetzee´s Late Style in The Childhood of Jesus”, Journal of Modern Literature 2, vol. 39 (invierno), 2016, p. 73.

[26] Pippin, op. cit., p. 176.

[27] Urmila Seshagiri ha explorado cómo la repulsa de David a la explicación realista de la obra de Cervantes es también una resistencia desde lo “ideal” del momento “mágico” de Don Quijote en la cueva, contra lo “real” de las leyes naturales que se lo hubieran impedido, y ello es una alegoría también de su resistencia a un mundo alienante, sobrecargado de realidad, que lo rodea. Cfr. U. Seshagiri, “The Boy of La Mancha: J. M. Coetzee´s The Childhood of Jesus”, Contemporary Literature 3, 54 (2013), p. 649.

[28] Derrida y Dufourmantelle, op. cit., p. 31 y sig.

[29] F. Nietzsche, Así habló Zaratustra, Madrid, Alianza (colección de 30 aniversario), 1998, p. 36.

[30] E. Battersby, “The Schooldays of Jesus Review: the meaning of life”, The Irish Times, (agosto 27, 2016): “El niño David, quien repetidamente rechaza su nombre, representa aparentemente una forma de anarquía […] No obstante no es la figura central, a pesar de todo lo que se dice acerca de él y de que la mayor parte de los diálogos tienen que ver con la discusión de sus talentos, sus necesidades y su falta de disciplina, el personaje principal es el taciturno, infeliz, determinado, sexualmente frustrado y cada vez más trágico Simón”.

[31] Platón, República, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1986, Libro X, 600 a-c.

[32] República, Libro VII, 530 D: “Da la impresión de que, así como los ojos han sido provistos para la astronomía, los oídos han sido provistos para el movimiento armónico, y que se trata de ciencias hermanas entre sí, como dicen los pitagóricos, y nosotros, Glaucón, estaremos de acuerdo”.

[33] Platón, Leyes, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1986, Libro VII, 816 e.

[34] Leyes, 800 a.

[35] Platón, Fedro, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1986, 246d - 248d

[36] E. Lowry, “Schooldays of Jesus by J. M. Coetzee review –no passion in ascetic allegory”, The Guardian (20 de septiembre, 2016): “…no es difícil sentir que Coetzee, como Platón, no está ya muy interesado en los accidentes de nuestro mundo humano cotidiano, en las sombras proyectadas en los muros de la cueva. Él va en pos de la esencia solamente, el fuego puro, inasible. En su fidelidad a las ideas, a explicar más que a mostrar, a instruir más que a seducirnos, en verdad no escribe ficción ya más”.

[37] El retrato de la superficialidad con que le son aplicadas pruebas psicológicas, que buscan la culpa de su crimen en una difusa historia de niñez y en la aún más difusa relación con su madre, hacen recordar las críticas a la psicología y al psicoanálisis superficiales que Coetzee levantó en su conversación epistolar con Arabella Kurtz. Lo que Coetzee pone en tela de juicio es la capacidad real de conocer la verdad sobre sí mismo mediante la aplicación de modelos de conducta y patrones de fácil aplicación. Véase J. M. Coetzee y A. Kurtz, El buen relato. Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica, Random House, Barcelona, 2015.

[38] S. Critchley, La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia, Barcelona, Marbot, 2010, p. 113: “…el humor nos devuelve a la modestia y a la limitación de la condición humana, una limitación que no pide afirmación trágico-heroica sino reconocimiento cómico, no autenticidad prometeica sino inautenticidad risible”.

[39] Recogemos las palabras de Sexto Empírico sobre la doctrina central, la más peligrosa, de Protágoras: “… el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son y de las que no son en cuanto que no son, entendiendo por medida la norma y por cosas lo real; de forma que él podría decir que el hombre es la norma de todo lo real, de lo que es en cuanto que es y de lo que no es en cuanto que no es”. Véase Protágoras y Gorgias, Fragmentos y testimonios, Orbis, Barcelona, 1980, p. 51.

[40] A. Preston, “The Schooldays of Jesus by J. M. Coetzee –obscurely compelling”, The Guardian (18 de septiembre, 2016).

[41] C. Tayler, “The Schooldays of Jesus, by J. M. Coetzee”, Financial Times (19 de agosto, 2016).

[42] Lowry, op. cit., p. 2.

A modo de conclusión

Existe un agotamiento en la mirada del lector de novelas que no se puede obviar. La causa de este agotamiento no es la cantidad inmanejable de la narrativa producida mundialmente año tras año, imposible de abarcar en tres vidas de lectura ferviente. Esta mirada exhausta no la provocan los grandes flujos literarios, generados en lo que pudiera ser interpretado como un paroxismo creativo, se debe más bien a la trampa oculta en esta inusitada explosión de las letras: no se trata de novelas, sino de productos de un mercado programático y asegurado al que hacen el juego. Estilos detectivescos y del género negro, narrativa psicológica y de culto, narrativa histórica, de suspense o de ciencia ficción, novela intimista o posmoderna, todo parece pertenecer a un mega-género indiscutible e irresistible para el editor y para el consumidor de literatura contemporánea: aquello que puede venderse y renovarse en el mercado según un estereotipo y un cliché anticipable, y según su obsolescencia anticipada y su sustitución por un nuevo producto “novedoso”.

Estas ya viejas tesis de la crítica de la industria cultural son más vigentes hoy más que nunca,[1] máxime que se han complejizado con el fenómeno de una literatura que, pretendiendo combatir el juego mercadológico de nuestra cultura y su trasfondo económico-político en el capitalismo mundial que reduce los libros a fetiches, pone en juego escenarios de subalternidad, de vejación cultural minoritaria, de discriminación y racismo colonialistas, y sólo consigue con ello que sean tragados de nuevo por los mismos dispositivos de reducción capitalista como bienes reificados. Dicho de otra manera, ahora lo que se vende muy bien son justamente novelas de motivo anticolonial o decolonial, de denuncia del imperialismo del capital mundial, o de movimientos de resistencia que se sostienen con todo tipo de resilencias culturales, dramatismos de victimización y narrativas del testimonio de los vejados por un sistema político de poder.[2] Así pues, decimos una vez más con Spivak, el subalterno no puede hablar, e incluso, cuando lo intenta por los medios de la narratividad de la novela, no es más que el muñeco de ventrílocuo de alguien o algo más.

Hemos querido indicar que la narrativa de Coetzee, aunque insiste en los motivos de la decolonialidad y la denuncia de las estratagemas del Imperio para imponer un poder único, escapa a la trampa del propio éxito de sus novelas en el

medio literario global, y lo hace con estrategias originales de estilo en las que la crítica ético-política anida de forma natural. En este sentido, aunque es imposible cerrar la reflexión sobre su narrativa con lemas o síntesis abarcantes, y, dado el carácter siempre irresuelto de las historias que cuenta, es un despropósito querer enunciar conclusiones definitivas, sí pueden señalarse las orientaciones heurísticas que trazan el rumbo del "escamoteo" de la trampa y la revitalización del agotamiento del lector.

Una primera orientación heurística está señalada por la constante nuclear que hemos encontrado en las novelas del sudafricano: sus narraciones ponen las condiciones de una conversión íntima en los personajes, es decir, de un cuestionamiento de sus hábitos de vida y de su mundo valorado, asegurado, para asumir otra forma de ser radicalmente distinta y que puede llevar a consecuencias nefastas, no siempre a un cambio hacia mejor en la trama de las novelas. Pero la consecuencia de esta conversión en los personajes es provocar al lector a su propia auto-crítica y su posible conversión. Provocarlo a la renuncia de su "andadura" de mundo, de su sostén, y disparar la acción de resistencia en él.

Por esto atendimos a una consigna general de orientación: trabajar en la superficie de las cosas humanas, siguiendo las huellas de lo que llamamos la "literatura terrestre de Coetzee". Nada de lo que sea planteado desde valoraciones ideales y abstractas interesa a este tipo de literatura. Incluso la valoración crítica de los hechos, que aparece en ella una y otra vez en términos de una ética que no se deja manipular, que se sostiene sobre sus propios principios que no otorgan concesiones, se hace sobre los hechos terrenales mismos. Por poner algunos ejemplos, la crítica de la muerte de los niños-soldados en La edad de hierro, el rechazo de los actos terroristas hechos en nombre de la voluntad del pueblo en El maestro de Petersburgo, o la crítica del nihilismo cotidiano en La infancia de Jesús. Planteada como problema terrestre, y no como solución supraterrenal o de subsuelo, la crítica ético-política en Coetzee siempre se encarna en un estilo literario tejido al mundo y forma con él un solo dispositivo que trabaja a ras de suelo.

En esta superficie de acciones y pasiones mundanas, el imaginario de la literatura actúa lateralmente a modo de pico y ariete, removiendo la tierra, rompiendo las superficies demasiado endurecidas, los terrenos resecos y pobres, los surcos demasiado andados. Los parajes que abundan en las novelas del sudafricano —yermos, inhóspitos, en guerra o sitiados por la desesperanza—

constituyen la tierra infértil que, tras el dislocamiento y la inversión de las cosas que suceden en tramas brutales, da ocasión a una generación inesperada de violencia que la hace de nuevo fértil.

Se trata de una violencia de reacción —no de reactividad resentida—, o, como dijimos a propósito de la historia terrible de Magda en En medio de ninguna parte, del Dostoievski que Coetzee convierte en personaje, o del solitario Michael K que escapa de la violencia del sistema una y otra vez, se trata de una "violencia segunda" que responde a una primera violencia, la violencia que como reacción invierte o revierte el orden de cosas para buscar de nuevo un sentido de lo que se hace y de lo que se espera. Muchas veces, como para Michael K, esta violencia de reacción consiste paradójicamente en un "no hacer", en la "inacción activa" como recurso paradojal de resistencia, que en el absurdo de no hacer, de no enfrentar, de permanecer en un juego de incursión y retirada frente al poder, paradójicamente pone las condiciones de acción para el lector. ¿Cómo es esto posible? Una respuesta nos la dio la dupla Melville-Coetzee, a través de la lente de Deleuze: en la insistencia del absurdo de la reiteración de la acción, se encuentra el escape a esa acción por una línea de fuga, que lleva paradojalmente a una nueva acción en un ámbito insospechado, el ámbito de la potencia de una acción de resistencia.

Uno de los recursos presentes en estas narraciones, que se nos hizo evidentes para indicar esta acción de resistencia, radica en describir los modos múltiples de un menosprecio que niega sistemáticamente, y de la posibilidad siempre negada, pero siempre posible también, de un reconocimiento que supera ese menosprecio. Bajo la perspectiva de Honneth, sostuvimos que en el pendular entre menosprecio y reconocimiento se tejen las tramas de las novelas de Coetzee, generando una tensión entre lo acabado de la negación del otro y lo inacabado de su reconocimiento.

Como vimos, en las primeras novelas se retrata el angostamiento del mundo bajo la mirada del colonizador, de ese intrépido conquistador que desprecia a cualquier otro al convertir su mundo en un entorno manipulable, en un mapa trazado bajo su mirada y en un instrumento para su mano. Esta es la ausencia más palmaria de reconocimiento, la reificación del mundo, la nihilización del otro. Informe Vietnam y la Narración de Jacobus Coetzee reflejan este extremo al que puede llegar el menosprecio y la locura de su imposición, locura que en la primera actúa sobre el extranjero, a quien se somete militarmente, y en la segunda actúa sobre el nativo salvaje que sólo tiene dos opciones, civilizarse o

morir. Aunque, como apuntamos, Vida y época de Michael K, indaga sobre una tercera vía de liberación y resistencia en el paradójico momento de no hacer para hacer, de lo que llamamos la “inacción activa” para ganar un reconocimiento auténtico por esa vía.

Matar al padre, matar su autoridad, denegar su soberanía, intentar superar la negación de aquél que debió de dar el reconocimiento, ésta es la idea que mueve la compleja historia de En medio de ninguna parte. Atentar contra el poder de ese soberano absoluto que no permite que el otro sea soberano a su vez. En esta novela sin precedentes, quisimos explorar el poder de nulificación del otro en una dialéctica fallida, que nunca tiene un final enriquecedor o perfeccionista. Al contrario, la narración es muestra de una dialéctica de fines descencionales encarnados en actitudes de menosprecio, no ascencionales, que evidencia una extraña contradicción de los opuestos sin final último. La locura de la protagonista, sin embargo, lleva al lector a una reflexión ético-política que no podría haberse ganado de otro modo, la reflexión sobre la locura del proceso civilizatorio colonizador. Quisimos insinuar que matar al padre como consigna de creación, tiene que ver así con aniquilar todos los signos de una cultura que ha perfeccionado, en nombre del Padre Estado, en nombre del Padre Imperio, sus instrumentos racistas, segregacionistas, persecutorios.

Y para matar al padre entendido en estos términos político-colonizadores, exploramos las formas que la ira puede adoptar quizá como el único elemento de comunión o concordancia entre los inconformes, es decir, como instrumento de su propia conversión y resistencia. La ira como disparador de la acción, una ira con la contención de la trama que la aloja y de la orientación ético-política que se va tejiendo paralelamente. Pero se trata de una ira que construye, no que destruye en el resentimiento y el odio enquistados. La reflexión, también extrema, de Peter Sloterdijk, fue una interlocución necesaria para abrir el intersticio anímico o thimótico de la resistencia. Como explicamos, la ira tiene cauce en alguna de dos maneras, correspondientes a la apuesta de dos novelas distintas por el estilo y el giro temático, pero iguales por la intención: La edad de hierro y El maestro de Petersburgo. En la primera se trata de serle fiel a la ira hasta llevarla al terreno de intimidad más próximo y conseguir una conversión a través del dolor propio y la hospitalidad del absolutamente extraño, que acompaña ineludiblemente este dolor. En la segunda se trata de traicionar la ira para lograr, de esta forma paradojal, la crítica del autor y su autoridad, y conseguir a la postre de nuevo una conversión, ahora extendida al lector.

Quisimos defender la posibilidad de una resistencia intersticial, efectuada en los entresijos de poder, que aprovecha los recursos de una literatura hecha en el lugar lingüístico "medio", que no tiene por qué elegir entre formas de identidad y representación excluyentes como "yo" y "otro", y sus secuelas culturales y políticas de imposición del yo sobre el otro. Quisimos mostrar que se trata de dos estratos que se complementan y abren sus campos de acción de manera dinámica y rica. El estrato de la lucha social llevada a cabo en los intersticios del poder, se aclara y se nutre con las tácticas de un estilo literario que permanece en la indefinición, en el ámbito de la diferencia irreductible a la Identidad, a lo Mismo y su lógica niveladora de representación de todo lo otro. En esta vena deleuziana interpretamos también el lugar de acción y el lenguaje indefinidos de En medio de ninguna parte y de Foe, cuyos extraños personajes terminan hablando un idioma que nadie más entiende, pero que paradojalmente se dirige a todos. A todos los que han de resignificar esas palabras desde sus propios ámbitos de inconformidad al régimen de lo que llamamos lo Mismo-Político.

Por esto la literatura de Coetzee es rica en recursos de "doblez": del personaje y de la intención crítica del texto, de la trama narrada y de la reflexión ético-política provocadora de resistencia. Recursos de "doblez" posmodernos de estilo, como la intertextualidad, la autoreferencialidad de la narración, la microhistoria dentro la historia que se cuenta, la metanarración, la presencia de los personajes de una novela en otras, como Elizabeth Costello en Hombre lento o Dostoievski en El maestro de Petersburgo, como Daniel Defoe en Foe y el mismo J. M. Coetzee en Diario de un mal año. Y recursos de "doblez" críticos de intención, la doblez en la condición moral de personajes como David Laurie de Desgracia y su doble posición respecto al sexo y la violencia que supone, o la doblez de la posición de los personajes frente a la literatura y el compromiso que demanda, Dostoievski y Costello como ejemplos centrales.

Como vimos, esta "doblez" tiene como objetivo romper con la lógica binaria del "sí" o del "no" que por anticipado se sostienen frente a dilemas éticos y políticos, busca un terreno ambivalente en el que se presenta la verdadera reflexión ética y política, una no posición intermedia, intersticial, en la que es desplegada la potencia fáctica de lo narrado: resistirse a lo dicho, a lo dispuesto como lenguaje y a lo operativo como funcionamiento. Pero, por esto también, en tal doblez está alojada siempre la posibilidad de conversión, el del personaje o del lector, o uno por el otro, y de la resistencia como última consecuencia de esta conversión. Lo sostuvimos en tono nietzscheano: la conversión así potenciada por la literatura de Coetzee es la verdadera "transvaloración de todos los

valores” de mi mundo, en singular y primera persona.

La “doblez” como estrategia de estilo y de intención, nos llevó a valorar la multiplicidad de “posiciones descolocadas” que son ocasión de resistencia en las novelas del sudafricano, las múltiples dislocaciones que abren el campo para un simulacro de acción en la estrategia de resistencia. Hacer como si para hacer algo más: este es el lema de una resistencia continuada como simulacro, desplegada en los intersticios de lo que se hace en la cultura y de lo que se simula hacer para desviar su sentido univocista, homogeneizador y castrante. En este sentido, las “creencias” que no puede asumir Elizabeth Costello, son las “opiniones contundentes” que John C. va debilitando cada vez más en Diario de un mal año. Los dos personajes se mueven en el terreno medio de un “hacer como si” participaran de un mundo intelectual y político, sólo para minarlo desde dentro con una estrategia de simulacro, utilizando su posición intersticial de influencia en la sociedad y sus instituciones académicas y políticas de reconocimiento, provocando de este modo su propia conversión, y sugiriendo al lector que haga lo propio.

A esta misma lógica no binarista, propia del simulacro en resistencia, responde la cuestión del enfrentamiento a la censura y una escritura que la burla, no que la enfrenta. Lógica siempre lateral y no frontal, pues cualquier confrontación abierta es susceptible de ser nombrada, controlada y finalmente cooptada por un sistema de cosas —la cultura como Imperio— que se traga su oposición neutralizándola y renombrándola, incluso haciéndola rentable, con el resultado de hacerse este mismo sistema más fuerte cada vez.

En atención a dicha estrategia fuimos trazando una ruta de indagación rizomática en la novelas de Coetzee, guiados por la ocasión de denuncia ante la Ley y los escamoteos que pueden aventurarse para bordearla o para revertir su mandato, para retrasar su aplicación o restringir su alcance. La estrategia no es sólo la compulsión de desobediencia o de un anarquismo caprichoso; más bien, opera en los mundos en que la Ley es ilegítima porque no coincide con la justicia, y entonces su evasión o retardamiento se justifican como la única alternativa éticamente defendible.

A esto obedece que en las novelas de Coetzee se ponga a prueba una posición móvil, nómada, de quien enfrenta la Ley por multiplicidad de frentes. Como sostuvimos, la discusión en Esperando a los bárbaros sobre quiénes son estos Bárbaros, y quién los nombra como tales, responde a uno de estos frentes: el

propio de quien perteneciendo al régimen de la Ley, la pone en tela de juicio desde dentro o en el margen de su alcance. El resultado en este caso, como en Elizabeth Costello o en Diario de un mal año, es la conversión de quien cuestiona la Ley de este modo, es decir, la ganancia de su devenir otro de lo que fue y de lo que es.

“Devenir nómada”, sostuvimos con Deleuze, es la clave de una interpretación potenciadora de la narrativa de Coetzee. Devenir colonizador que termina por ser colonizado, devenir mujer con cáncer o mujer tocada por la locura, devenir niño guerrillero o niño señalado, devenir escritor que asume la Ley o escritora que desafía la Ley. Y se deviene no en el pesimismo o en la pasividad, en un reprobable dejarse ir con la corriente de las cosas. Se deviene en el entusiasmo de algo que irrumpe y crea en el simulacro o la parodia del seguimiento de la Ley —de forma paradigmática en Diario de un mal año y Elizabeth Costello—, y nos salva de una única salida o una única entrada a su ámbito. Y entonces no estamos “fuera de la ley”, estamos en su borde y en el quicio de su puerta, en resistencia.[3]

De aquí que hayamos insistido también en que las novelas de Coetzee son “obras abiertas”, que exigen una “mirada estrábica” por parte del lector, quien se ve seducido a buscar múltiples puntos de vista, muchas veces contrarios aunque simultáneos. La mirada del lector se confunde con la de los personajes, y los personajes aluden a otras miradas que desmienten lo que ven. Estas perspectivas contrarias y simultáneas sacan al lector de su quicio acostumbrado y asegurado y, des-quiciándolo, constituyen un disparador de su acción, despiertan en él su potencia de devenir otro de lo que es.

En este sentido, señalamos a Foe como el experimento que llega al extremo más arriesgado en su averiguación de las potencialidades dislocadoras del lenguaje, y quizá más prometedor en cuanto a la acción que puede disparar en el lector. Foe, como experimento antihegeliano radical, en el que no hay integración del otro en el yo ni ascenso en la cadena de un Sujeto absoluto, plantea, al contrario, una disolución de esta pretensión de subjetividad universal y su figura colonialista. Plantea también, en el “silencio elocuente” de Viernes, lo que puede expresarse para disparar la acción: una interpretación de disconformidad pura, que no necesita siquiera de palabras, hacia la figura de autoridad, del amo colonialista y del autor literario, que en la apuesta de esta novela están en el mismo plano.

El constante cuestionamiento de la autoridad del autor —Defoe y Dostoievski

como casos reales, Elizabeth Costello y John. C. como casos ficcionales— nos llevó, pues, al cuestionamiento de la autoridad del autor, y con ésta al cuestionamiento de mayor alcance de la organización del mundo y sus estándares valorativos. Este cuestionamiento tiene un alcance óntico porque duda de los órdenes de ser como los entendemos en una cultura de dominio como la nuestra, en la que la percepción cultural, relativa a nuestra cultura y sólo a nuestra cultura, la hacemos equivaler a construcción de mundo, aunque sea una percepción inducida y recortada por nuestro propia perspectiva masculinista y violenta, incapaz de ver y tratar a los otros como otros.

Esto es lo que se critica una y otra vez en las novelas de Coetzee. El mundo normalizado y aceptado y la parálisis de acción que reina en él. Otra posible reacción frente a esta violencia de normalización la encontramos, por último, en La infancia de Jesús, y en Los días de Jesús en la escuela distopías contemporáneas en la que aparece una imagen que quizá resume el intento literario de Coetzee: el fluir de los “migrantes permanentes” en busca de un mundo mejor, guiados por un niño señalado, que en su docta inocencia —¿divina, nietzscheana?— anuncia aquello que se nos ha dado como encargo de creación. Nuestro propio mundo.

Los imaginarios de la resistencia que ha inventado Coetzee son desoladores en su esperanza, esperanzadores en su desolación. La tierra que promete no se gana sino en este mundo fallido, violento, en permanente contradicción consigo mismo. Quien ha leído sus novelas desde esta contradicción, asumiendo su pesadumbre pero también el intersticio que abre, ha escuchado un llamado ineludible: la voz de su propia revuelta, la vocación de una resistencia ineludible y de una conversión que llega con ella.

[1] Puede revisitarse el clásico texto de Adorno y Horkheimer, “La industria cultural”, en Dialéctica del iluminismo, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

[2] Para decirlo con Óscar Ariel Cabezas, en nuestro entorno caracterizado por una sospechosa “postsoberanía”, las “narrativas de duelo” y testimonio de la víctima son la nueva compulsión literaria de la hegemonía neoliberal de mercado, que no deja lugar a un mundo literario que abra el campo político sin manipulaciones. Véase su libro Postsoberanía. Literatura, política y trabajo, Santiago, La Cebra, 2012.

[3] Quizá sea esta una variación para la meditación que Patxi Lanceros – haciendo la variación a su vez del célebre libro de Derrida- propone en su Fuera de la Ley, Abada, Madrid, 2012.

AKAL

INTER PARES

Inter Pares quiere constituir un espacio para el debate y proponer un ciencia social crítica que reflexione sobre las alternativas a y las consecuencias de un capitalismo depredador cuyo horizonte nos ubica al borde del colapso planetario. Visibilizar las nuevas formas del pensar y romper la colonialidad del saber se convierte en su gran objetivo: un esfuerzo colectivo que facilite el conocimiento del rico acervo intelectual que han generado las mentes preclaras que constituyen lo que José Martí denominó "nuestra América".

Akal / Inter Pares

- Política/Sociología
- Historia
- Filosofía
- Economía
- Comunicación
- Interdisciplinar